

Zeitschrift



<36631513680018



Lith. Anst. v. J. Müller in Carlsruhe

MOZART'S VERKLÄRUNG

Zeitschrift

für

Deutschlands Musik-Vereine

und

Dilettanten.

Unter Mitwirkung

von

Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten

herausgegeben

von

Dr. F. S. Gassner.

Erster Band.

Carlsruhe,

Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung.

1841.



Inhalt des ersten Bandes.

Beilagen.

Vorwortliches,

am Schlusse des ersten Bandes.

Die grosse Theilnahme, welche sich für unsere Zeitschrift seit ihrem kurzen Bestehen ausgesprochen hat, berechtiget wohl zu dem Schlusse, dass das Unternehmen wirklich ein zeitgemässes war. In dem Prospectus, so wie in dem ersten Hefte, wurde gesagt was beabsichtiget ist, was geboten werden sollte. Mit dem dritten Hefte ist plangemäss ein Band abgeschlossen und aus demselben kann entnommen werden, ob gehalten wurde was versprochen? Desiderien, welche dem Herausgeber im Laufe der Zeit zugekommen, gemachte Erfahrungen und daraus hervorgegangene Ideenrichtung, veranlassen die gegenwärtigen Zeilen, welche als Berichtigungen des Vergangenen und als Andeutungen für die Zukunft zu betrachten sind.

Wenn wir zwischen dem ersten und zweiten Hefte eine längere Zeit verstreichen liessen, so geschah diess hauptsächlich, um Stimmen, Urtheile und Vorschläge im Interesse der Zeitschrift vernehmen und beachten zu können.

Die Angabe der in Deutschland bestehenden Musikvereine konnte nicht wohl nach einem bestimmten Plane gemacht werden, weil die dazu nöthigen Mittheilungen zu unregelmässig einlaufen; es scheint diess aber auch kein eigentliches Bedürfniss, da seiner Zeit ein geordnetes Verzeichniss einen Ueberblick gewähren wird, vor der Hand aber die Inhaltsverzeichnisse der Hefte und Bände genügen können.

Wenn manchen unserer Leser die namentliche Angabe der Vereinsvorsteher überflüssig erscheinen sollte, so lässt sich dagegen sagen, dass die Bekanntschaft derselben dem gegenseitigen Verkehr förderlich seyn dürfte; wesshalb es zu bedauern ist, dass mehrere Vereine — wohl nur aus zu grosser Bescheidenheit — die Angabe unterliessen. Bei dem häufigen Wechsel würde freilich von Zeit zu Zeit eine Berichtigung nöthig werden, was — sollte sich der Wunsch dahin aussprechen — etwa in ausserordentlichen Beilagen mitgetheilt werden könnte: aber auch ohne eine solche Mittheilung ist der Verkehr möglich, da doch selten alle Vorstände abtreten, namentlich der musikalische Dirigent nicht häufig gewechselt wird. In späteren Berichten, besonders in solchen über kleinere Vereine, kann überhaupt, soferne nicht vorzüglich beachtenswerthe statutenmässige Bestimmungen mitzutheilen sind, kürzer verfahren werden, weil es wohl hinreicht zu wissen, wo und unter welchem Namen, mit welcher Tendenz und in welcher Wirksamkeit Musikvereine bestehen.

Die Besprechung solcher Compositionen, welche sich zur Aufführung in Musikvereinen eignen, erscheint freilich den Vorständen von Vereinen in grösseren Städten

(in denen sich Kunstanstalten, Musikverleger, Musikalienhandlungen und Leihanstalten befinden) nicht als Bedürfniss, ist aber in jenen, die solcher Institute ermangeln, sehr willkommen. Es soll darum auf diese Rubrik unserer Zeitschrift noch mit grösserer Sorgfalt als bisher, Rücksicht genommen werden, um so mehr, als ein gedrängter Ueberblick des Beachtenswerthesten selbst den Vorständen der Vereine grösserer Städte nicht unwillkommen seyn dürfte. Auch sind Beurtheilungen, soferne die besprochenen Werke oder Leistungen ein allgemeines oder höheres Interesse bieten, keineswegs ausgeschlossen.

Von musikalischen Tagsbegebenheiten konnten und können bei dem zwanglosen Erscheinen der Zeitschrift, wie leicht begreiflich, nur solche aufgenommen werden, die ein bleibenderes Interesse bieten, da das nur momentan Anziehende unseren Lesern oft zu spät mitgetheilt werden müsste, ihnen dann aber schon durch andere, periodische musikalische Zeitschriften bekannt sein würde. Nichtsdestoweniger mag das in unseren Blättern unter der Rubrik „Miscellen" und „Beachtenswerthes aus dem Gebiete der Kunst" erscheinende (wenn gleich theilweise nur als Zeitungslese zu betrachten) auch noch nach Jahren unterrichtende und unterhaltende Lecture bieten, ja selbst zum Nachschlagen geeigneter als in anderen Blättern erscheinen, weil es nur das Wichtigste umfasst und minder zerstreut als in jenen ist. Darum kann es gleichsam, wie überhaupt die Zeitschrift selbst, als ein generelles Archiv des Musikwesens unserer Zeit betrachtet werden. Specieller zu verfahren und mehr das Artistische zu umfassen, liegt in dem Plane der be-

stehenden musikalischen Zeitungen, deren langjährig begründeter Ruhm keiner neuen Lobsprüche bedarf.

Den belehrenden Aufsätzen und Abhandlungen soll möglichste Mannigfaltigkeit gegeben werden; demohngeachtet dürfte nebenbei ein planmässiges successives Abhandeln der gesammten Theorie (wie Seite 67. begonnen und Seite 113 ff. und 300 ff. fortgesetzt) in der angefangenen Art und Weise im wohlverstandenen Interesse unseres Publikums begründet erachtet werden; weniger aus eigenem Bedürfniss desselben — wir sind weit davon entfernt diess zu glauben — als vielmehr für den Gebrauch bei den Musikanstalten welche viele Vereine haben, so wie zur Unterstützung oder Controle bei dem Musikunterricht der Ihrigen. Darum die jedesmalige Recapitulation in Fragen und Antworten.

Der Herausgeber hat sich bereits mit sehr vielen Musikvereinen in Correspondenz gesetzt und dehnt dieselbe fortwährend aus, um durch sie seine Verbindungen zu vergrössern und die Zeitschrift mit Beiträgen zu bereichern, welche, soferne sie als plangemäss erscheinen, in der Reihenfolge des Eingehens benützt werden, jedoch mit Berücksichtigung des nöthigen Einklanges mit den anderen, in einem Hefte oder Bande enthaltenen, Artikeln. Ungeeignete Einsendungen gehen stets sogleich zurück; was nicht zurückfolgt ist also als angenommen zu betrachten, wenn es auch, aus den angegebenen Gründen, längere Zeit nicht erscheinen sollte. —

Notizen über den Dilettantismus im Auslande bieten, schon der Vergleichung wegen, eine willkommene Lecture;

sie werden darum auch in der Folge eine stehende Rubrik bilden.

Obgleich Musikbeilagen, soferne dieselben nicht zu Abhandlungen oder Beurtheilungen gehören, keinen gerade wesentlichen Bestandtheil der Zeitschrift zu bilden bestimmt sind, werden (da es einmal üblich ist und gewünscht wird) deren zwar gebracht; um ihnen aber einen besonderen Reitz zu geben, sollen sie entweder aus der Feder eines Meisters — wo möglich als Facsimile — geflossen oder Arbeit eines begabten Dilettanten seyn; wenn sie nicht durch einen anderen Umstand besondere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen geeignet sind. —

Was den nur unterhaltenden Theil betrifft, so ist auf denselben zwar auch Bedacht genommen, und werden kleine Erzählungen, Novelletten u. dgl. geliefert, die aber immer in gewisser Beziehung zur Kunst stehen sollen.

Je höher der wahre Dilettantismus in unserer Zeit steht, je beachtenswerther die Leistungen desselben sind und werden, desto schwieriger wird die Lösung der uns gestellten Aufgabe; denn, indem wir sein Interesse in's Auge fassen, müssen wir, der Aufmerksamkeit der übrigen musikalischen Welt gewiss, auch diese berücksichtigen und ihrem Urtheile zu genügen bemüht sein, ohne darüber den Hauptzweck des Unternehmens in den Hintergrund zu stellen. Darum würde ein buchstäbliches Festhalten an dem ursprünglichen Plan eine missverstandene Consequenz seyn!

Unmöglich konnte dieser erste Band schon ein gänzlich befriedigendes Resultat liefern; er ist vielmehr nur als Einleitung zu betrachten, welcher das in das eigent-

liche musikalische Leben Eingreifende im Laufe der Zeit folgen muss.

Um den wohlgemeinten Zweck erreichen zu können, werden auch hier alle Befähigten, Künstler oder Dilettanten, mit dem wiederholten Bemerken zur Betheiligung eingeladen, „*dass jedem Unterrichteten mit Vergnügen Stimmrecht ertheilt ist.*“ — Begründeter Tadel, Desiderien und Bemerkungen jeder Art, die das Beste der Kunst und Vereine berühren, finden, schon der Sache wegen Beachtung; dagegen werden böswillige Angriffe, welche zudem in der Regel nur von Solchen gemacht werden, die gewohnt sind, Alles, besonders aber das nicht von ihnen Ausgehende, bitter zu tadeln, mit gebührendem Stillschweigen übergangen.

Es bleibt uns nun noch die angenehme Pflicht zu erfüllen, allen bisherigen Beförderern unseres jugendlichen Unternehmens den aufrichtigsten Dank auszudrücken. Insbesondere gilt derselbe jenen Musikvereinen und deren Vorständen, welche nicht nur das Streben des Herausgebers so freundlich anerkannten und ehrten, sondern auch Jenen, die aus eigenem Antriebe durch gütige Einsendungen dem Unternehmen förderlich waren, welches hiemit allen Kunstfreunden wiederholt empfohlen sein möge.

Karlsruhe im October 1841.

Der Herausgeber.

Was wir bieten.

Einführung unserer Zeitschrift.

Wenn Franz Horn in seinen geistvollen musikalischen Fragmenten (allgem. mus. Ztng. 1802) sich missbilligend über das Dilettantenwesen ausspricht; wenn der geschätzte C. Fr. Michaelis in derselben Zeitung sagt: „Es gibt keinen Dilettantismus in der Kunst; man ist entweder Künstler oder man ist es nicht!“ wenn man überhaupt weiss, wie Vieles schon gegen den Dilettantismus gesprochen und geschrieben worden, so sollte man fast meinen, ein denselben begünstigendes Unternehmen bedürfe der Entschuldigung; besonders, wenn es nicht von einem Dilettanten, sondern von einem Künstler ausgeht! — Fassen wir nur die Schattenseite, das Dilettantenunwesen in's Auge, so liesse sich allerdings die Begünstigung desselben auf keine Weise entschuldigen. Beachten wir aber die Lichtseite und den Einfluss jener Dilettanten auf die Kunst, welche oft mit grösserem Rechte wahre Künstler und Kunstkenner zu heissen verdienten, als manche Künstler vom Fache, so ist es Pflicht, die Musikliebhaber und deren Streben kräftig zu unterstützen, um nicht nur ihnen, sondern durch sie der Kunst selbst förderlich zu sein! — Diese Absicht rief unsere Zeitschrift in das Leben. Ehe wir jedoch

über deren Plan selbst sprechen, wollen wir uns erlauben zu sagen, wen wir Künstler, wen Dilettanten nennen.

a. **Künstler.**

„Viele sind berufen, Wenige auserkoren!“

Diejenigen, welche in der Absicht Musik erlernen, sich durch Ausübung derselben ihren Lebensunterhalt zu erwerben, sind Musiker vom Fache; Musik ist ihr Beruf! — Sie nennen sich, zur Unterscheidung von Handwerkern oder von Musikern der niedersten Gattung „Künstler“ und werden in Künstler ersten, zweiten und dritten Ranges etc. classificirt. Ihre Zahl ist Legion.

Wie aber nicht jeder Soldat ein Held, so ist auch nicht jeder Musiker ein Künstler; und nicht leicht werden Worte mehr missbraucht, als Kunst und Künstler! — Manche usurpiren den Namen Künstler, welche eigentlich nur Gekünstelte sind. Ein Musiker, der nur mechanisch ein Instrument erlernt hat, ist, selbst wenn er es zu bedeutender Fertigkeit gebracht, deshalb noch kein Künstler, und Kotzebue — obgleich nichts weniger als musikalische Autorität — bemerkt ganz richtig: „ein Musiker der nichts weiter gelernt hat als ein Instrument spielen, ist nicht viel mehr werth als das Instrument auf welchem er spielt!“

Die gewöhnlichen äusseren Lebensverhältnisse der Musiker erschweren es unendlich, stets wahrer Künstler zu sein. Es ist keine Kleinigkeit, oft ohne innere Anregung, ohne Laune, lediglich aus Beruf die Kunst treiben zu müssen; es ist hart, wenn man durch zu häufiges Ausüben der Musik erschöpft, immer noch musiciren muss; wenn man mit Verläugnung des wahren Kunstsinnes, dem auf Abwege gerathenen Geschmacke des Publikums huldigen soll und statt auf dem idealen Wege wandeln zu können, oft noch mit Nahrungssorgen zu kämpfen hat.

Dennoch gibt es eine Anzahl Musiker, welche sich in gewissen Stunden den genannten Missverhältnissen entreissend, alles um sich vergessend der edlen Kunst in die Arme werfen und ihr opfern, deren Phantasie in solchen Momenten der Begeisterung nichts als nur die Kunst umfasst; und diese sind wahre Künstler, ihre Erzeugnisse classische Kunstwerke! —

Keineswegs sind aber nur Componisten oder Virtuosen musikalische Künstler.

Diesen Ehrennamen können auch mit vollem Rechte Solche ansprechen, welche weder das Eine noch das Andere sind; denn, wenn wir annehmen, dass es nicht nur eine erfindende und ausübende Tonkunst, sondern auch eine allgemeine Tonkunde und eine Tonwissenschaft gibt, so sind Männer welche in einem der letztgenannten Zweige Ausgezeichnetes zu leisten vermögen, auch Künstler, wenn auch mehr theoretische denn practische! Wer also das Wesen der Kunst mit ganzer Seele zu erfassen vermag, ein ernstes Studium derselben und ein stetes Vorwärtsschreiten sich zur Aufgabe gestellt hat, den nennen wir einen Künstler. *)

*) Darum gebührt oft manchem Ripienisten eines Orchesters, welcher es zu keiner glänzenden Virtuosität gebracht hat, eher der Künstlername, als dem stolzen Männlein, das, sich mit seiner Fingerfertigkeit und seinem zuckersüssen Vortrag brüstend, keinen Begriff von der Kunst und ihrer höhern Bedeutung hat; dem oft — was dem wahren Künstler nie fehlen darf — nicht nur gesellige und wissenschaftliche Bildung mangelt, ja welcher selbst nicht einmal gewöhnliche Schulkenntnisse besitzt! der folglich auf einer Stufe mit den sogenannten Wunderkindern steht, die bei aller Virtuosität eben doch nicht Künstler genannt werden können.

b. Dilettant.

Diejenigen, welche (gleichviel welchem Lebensberufe sie sich gewidmet haben,) Musik nicht als Erwerbszweig, sondern nur zu ihrer Erholung, für ihr Vergnügen betreiben, nennt man Dilettanten.

Das Ephiteton Dilettant sollte auch spärlicher gegeben werden; denn eben so wenig als jeder Musiker Künstler ist, verdient jeder aus Liebhaberei Musiktreibende Dilettant genannt zu werden. Es giebt eine Classe von Musikliebhabern, welche ohne Talent und innern Beruf, ohne Ernst und Eifer, Musik treiben, die es zu einem gewissen Grade mechanischer Fertigkeit gebracht haben und nun in ihrem Dünkel, Ausgezeichnetes leisten zu können, sich Aufgaben stellen, deren Lösung weit über ihre Kräfte geht, — in der That und durch ihr Urtheil der Kunst gewissermassen Hohn sprechen, die oft auch durch ihre Stellung im Leben auf manche abhängigere Künstler oder Kunstfreunde einen gewissen verderblichen Einfluss zu äussern vermögen. Diese schädlich auf Kunst und Künstler Einwirkenden sind es, welche man nicht Dilettanten nennen sollte! Solche Musikfreunde aber — abgesehen von grösserer oder geringerer Vollkommenheit ihrer Leistungen — welche der Tonkunst aus wahrer Achtung und Liebe, aus innerem Triebe ihre Musestunden widmen, die ohne an die Interessen der Kunst gebunden zu seyn, innigen Antheil an ihr und ihrem Schicksal nehmend, vereint mit Gleichgesinnten ihr opfern und sich durch Lectüre und Unterredung über das Wesen der Kunst immer mehr zu unterrichten und dadurch vertrauter mit ihr zu werden suchen; solche Musikfreunde verdienen Hochachtung und Ermunterung, und nur „Solche" nennen wir „Dilettanten!" Das gesammte Treiben der Musikliebhaber erhielt den Namen Dilettantismus. Ueber denselben und seinen nützlichen oder schädlichen Einfluss

ist schon so viel geschrieben worden, dass sich kaum noch etwas Neues sagen liesse, läge es auch nicht ausser unserer Absicht mehr darüber zu äussern, als hier zur Sache gehört.

Er besteht bei uns in Deutschland in Corporationen ohngefähr seit 30 Jahren. Erst seit Einführung der Musikfeste haben sich Deutschlands Dilettanten Musikvereinen angeschlossen oder selbst solche gegründet. *) Dadurch hat zum Nutzen beider Theile eine grössere Annäherung der Künstler und Dilettanten stattgefunden; ja in neuerer Zeit unterscheiden sich viele der letzteren von den ersteren nur dadurch, dass sie nicht von der Kunst leben! — Wenn nun auch der wahre Dilettant bis auf den eben berührten Punkt ganz Künstler ist, so liegt es doch in der Natur seiner Verhältnisse, dass er bei aller Liebe zur Kunst derselben nicht so viel Zeit widmen kann, wie der Musikerv om Fach.

Dem Bedürfnisse solcher Dilettanten in Beziehung auf Kenntniss des interessantesten Neuen im Gebiete der Kunst zu entsprechen, dem edleren Dilettantismus und den durch ihn bestehenden Musikvereinen förderlich zu seyn, dieselben miteinander bekannter zu machen, dem Streben jüngerer Kunstfreunde eine möglichst gute Richtung zu geben, durch alles was dazu beitragen kann, darauf hinzuwirken und so wirklich Kunst und Künstlern selbst nützlich zu werden, diess ist es: „**was wir mit unserer Zeitschrift wollen, was wir mit ihr bieten!**“

---

*) Die Musikfeste, zuerst in England, dann in der Schweitz eingeführt, sind bei uns in Deutschland im Jahr 1810 durch den jetzigen Musikdirektor Bischof in Hildesheim damals Cantor zu Frankenhausen, ins Leben gerufen und seit dieser Zeit an vielen Orten ähnliche Veranstaltungen gemacht worden.

Es bleibt uns nun, nachdem wir unser Glaubensbekenntniss abgelegt haben, nichts mehr übrig, als unser Unternehmen dem Wohlwollen Gleichgesinnter zu empfehlen und Jene, welche Beruf dazu in sich fühlen, freundlichst zu bitten, dasselbe thätig zu unterstützen, um die wohlgemeinte Absicht erreichen zu helfen!

Karlsruhe im Januar 1841.

Dr. F. S. G.

I.

Ein musikalisches Diner

bei

einem ehemaligen Volksrepräsentanten in Paris.

Ich war noch nicht lange aufgestanden; mein Portier klopfte, trat ins Zimmer und überreichte mir einen Brief. Ich öffnete und las: „Wenn Herr Braun nächsten Samstag mit uns die Suppe nehmen will, wird uns seine Gegenwart eine angenehme Ueberraschung gewähren. — Mit Hochachtung, „Boursault". — Bei diesem Zettelchen lag ein Andres: „Dem Wunsche meines Schwiegervaters setze ich den meinen bei; wir haben hohe Gesellschaft; Meyerbeer speist mit uns und Berlioz. Ich sage dir mehr nicht, es ist mir dies schon Bürge, auf dich zählen zu dürfen. G. Kastner".

Ich faltete die Billete zusammen und legte sie bei Seite. Mein Entschluss war augenblicklich gefasst. Wie sollte es anders seyn können! bot doch der Abend des Samstags vielfaches Interesse. Ich sollte mit Männern zusammenkommen, wovon der eine, der Herr des Hauses, in den Zeiten der französischen Schreckensregierung eine

bedeutende Rolle gespielt, (Herr Boursault war Mitglied des republicanischen Nationalconvents gewesen), und die beiden andern, jeder auf einem ihm eigenen Wege, sich einen berühmten Namen errungen haben.

Ob ich gleich Meyerbeer und Berlioz schon früher gesehen, und also weder das Einschüchternde, wie es mich jedesmal überkommt, wenn ich zum ersten Male mit einem rühmlich genannten Manne in Berührung komme, noch das ganz ceremoniel Oberflächliche zu befürchten war, so schienen mir doch die Stunden langsamer herum zu gehen, wie in demselben Verhältnisse meine ungeduldige Erwartung der Zeit vorauseilte.

Wenn ich mit einem Literaten von Ruf oder mit einem Künstler ein erstes Mal zusammentreffen soll, denke ich mir erst den Gegenstand meines Berufes als etwas Uebermenschliches, damit meine Bewunderung in demselben Maase in Schwung gerathe; und wenn sich dann mein Geist mit allen Begriffen der objectiv persönlichen Vollkommenheit überfüllt, sehe ich mich nach dem Menschen um, und lege ihn mit seinem Gewichte auf die andere Wagschale, um zwischen dem und jenem das Aequilibrium zu halten, und um nicht in meiner Verehrung aus dem Grunde meines Herzens auf Abwege zu gerathen. Der zweite Umstand meines Verfahrens giebt mir sodann auch wieder Muth, der erste müsste eine tödtende Lähmung bewirken.

Das Gesagte ist meine volle Ueberzeugung. Seither auch habe ich erst Ruhe und Haltung im ähnlichen Falle. Vorher gieng es manchmal schlimm; ich hatte manche Fehde mit meinem leichtbeweglichen Herzen zu kämpfen, wobei es herbe Wunden gab.

Es war also, wie ich bemerkte, nicht ein erstes Zusammentreffen, wenn ich mit den gefeierten Komponisten

bei Herrn Boursault, dem alten Volksrepräsentanten, mich einfinden sollte. Damals, als ich die Männer zum ersten Male gesehen hatte, geschah es im Beisammenseyn Mehrerer, auf eine kurze Zeit, auf eine flüchtige Weise, in der Zerstreutheit und Befangenheit solcher Antrittsbesuche. Es war mir auch wenig Erinnerung mehr geblieben; eine Schilderung von einem oder dem andern zu geben, wäre ich verlegen gewesen.

Wenn man Kastner — den jüngeren Künstler, den die Andern in die Zahl ihrer Freunde aufzunehmen nicht verschmäht hatten — recht ansieht, frägt man sich unwillkührlich, ob in den Zügen dieses Mannes eher die Formensteifheit des Theoretikers, des kunstrichterlichen Gesetzgebers, oder ob über der hohen Stirn und in dem warmen Auge, wie im übrigen Ausdrucke des Gesichtes, vielmehr nicht eine stille, innerlich beseligende Poesie ruhe, wovon sich jedoch wenig in seinem persönlichen Umgange als Mensch kund thut. Kastner ist nichts weniger als poetisch in seinem geselligen Verkehre. Es herscht, wenn ich nicht irre, eher eine gewisse Aengstlichkeit in seinem Thun und Lassen, die an die breiter gezogenen Linien übergrosser Pünktlichkeit grenzt. Stillleben, häusliche, studierzimmerliche Thätigkeit, pultliche Ruhe, beinahe völlige Abwesenheit des Wunsches nach Aussen, und nichts destoweniger die Begierde des Neuen, wie es sich im Menschenverkehre trifft; gastliche Aufnahme der Freunde, leidenschaftliche Bewunderung und Anhänglichkeit für einen Gegenstand geprüfter Liebe, und eben die ausschliessliche Absonderung Alles dessen, was seine Zustimmung nicht hatte erlangen können; mit diesen Strichen ungefähr, können wir die Denk- und Lebensweise Dr. Kastners bezeichnen. Es ist dieser Mann ein bemerkenswerthes Beispiel dessen, was Beharrlichkeit und Ausdauer zu vollbringen vermögen.

Sein Vater bestimmte ihn, nach geendigten Lyceal-

studien dem Pastoralfache. Kastner bezog darum die Theologische Facultät der Academie in Strassburg.

Er war damals drei und zwanzig Jahre alt und hatte bereits einige grosse Opern geschrieben, wozu ihm ein Freund die Libretti geliefert. Wer es weiss, wie nach vielerley Schwierigkeiten es bewährten Männern erst gelingt, Werke der Art, bei einem Theater zur Aufnahme zu bringen, wird leicht einsehen, dass der damals noch unerfahrne Jüngling, zumal da in Strassburg (der Geburtsstadt Kastner's) keine ansässig deutsche Theatergesellschaft, nur aber, je zuweilen sich eine Solche auf kurze Zeit daselbst aufhält, es kaum möglich habe machen können, eine seiner Arbeiten zur Aufführung zu bringen. Je mehr er nun in diesem Gebiete sich umthat, desto weniger behagte ihm der Kreis, in welchen ihn die Theologie einengte. Was sollte er dabei? — Er war ein tönendes Erz, eine klingende Glocke. Er verspürte ganz und gar nichts Theologisches in sich, und da dachte er denn, es wäre wohl am allerklügsten, sich bei Zeiten aus den geweihten Hallen zu entfernen. Sogleich auch regte sich, mit dieser Ideenrichtuug, der Entschluss nach Paris zu reisen. — Gedacht, gethan! Freilich nicht ohne Widerstreben von Seiten der Eltern. Kastner kommt nach Paris; arbeitet, schreibt theoretische Werke, um sich auf leichterem Wege einigen Ruf zu erwerben, und um zunächst auch in der französischen Musikliteratur eine Lücke zu füllen, die täglich sichtbarer wurde. Seinen Werken wird sofort die ausgezeichnete Ehre, vom Institut der schönen Künste als Elementarbücher zum Behufe der im Conservatorium Studierenden aufgenommen zu werden. Hierauf componirt der Künstler im Wechsel seiner Beschäftigung zwei Opern, wovon die eine seit längerer Zeit bei dem Karlsruher Hoftheater eingelaufen, und wovon die andere Mitte Februar an der Opera comique in Paris wird zur Aufführung gebracht werden. So wirkt

Kastner, und so ist er glücklich, wie es ein Mensch ist, den die Unruhe der Thätigkeit quält, und der sich aus übertriebener Pünktlichkeit zum Sclaven seiner Pflicht gemacht.

Auch Berlioz kannte ich nach freundschaftlichen Mittheilungen näher. Als ich jezt daran dachte ihn zu sehen, kam mir die Jugendgeschichte des Mannes recht lebhaft zu Sinne. Berlioz wurde in einem kleinen Städtchen des mittäglichen Frankreichs geboren; sein Vater, ein geschätzter Arzt des Ortes, liess seinen Sohn die Humaniora studieren und nährte die Hoffnung, in ihm dereinst einen Nachfolger im Amte zu haben. Berlioz hatte jedoch eben so viel Wohlgefallen an der Arzneikunde als Kastner an der Gottesgelahrtheit, und da man den achtzehnjährigen Jüngling nach Paris geschickt, wo er seine Medicinalstudien beginnen sollte, ergab er sich vielmehr erst recht lebhaft dem Bedürfnisse seines Lebens, (wir meinen die Musik,) und setzte eifrig die musikalischen Studien fort, welche er in seinem Geburtsort begonnen hatte.

Es war an keine Medicin mehr zu denken. Die Theater in Paris erschlossen dem Jünglinge Schätze, worin er mit unersättlicher Gier wühlte. Gluck hauptsächlich wurde ein Gegenstand seiner Verehrung; dann kamen Beethoven, Weber, Mozart. — Berlioz studierte die Werke dieser Künstler, lernte den Orpheus von Gluck auswendig, sang die beiden Iphigenien von einem Ende zum Andern, sprach von den Beethovenschen Symphonien mit eben soviel Gewandtheit wie ein erfahrener Kenner, und verlor die Medicin immer mehr aus dem Gesichte. Nein! es war nimmer daran zu denken. Die Wahl war getroffen! Berlioz meldet seinem Vater den gefassten Entschluss, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Der um die Zukunft des Sohnes ängstlich besorgte Vater weigert sich, widerstrebt; ein Brief folgte auf den andern, man machte dem Jünglinge Vorstellungen, sprach von

den gewöhnlich precären Verhältnissen des Künstlerstandes, von seinem Unbestande, von der Schwierigkeit, selbst mit Talent, sich aufzuschwingen, von tausenderlei Hindernissen, die sich wie Felsen auf dem Wege aufthürmten, und drohte ihm am Ende, das Monatgeld zurückzuhalten], welches vom Vaterhause regelmässig als Studienbedarf in Paris einlief. Berlioz kann sich in keine der Vorstellungen fügen, selbst auch nicht in die letzte, in Folge welcher er sich aller Unterstützung von Hause beraubt sieht. Er beharrt auf seinem Vorsatze. Jetzt aber begann eine Zeit des Kummers und des Elends. Um sich gegen den dringendsten Mangel zu schützen, lässt sich Berlioz als Chorsänger in eines der unbedeutendsten Vaudeville-Theater aufnehmen, kann aber wegen täglicher Verletzung seines musikalischen Sinnes nicht lange unter seinen unbeholfenen und unwissenden Commilitonen bleiben, und erhält seine Entlassung. Er ertheilt nun Guitarreunterricht, lebt recht und schlecht wie er kann, zieht die Aufmerksamkeit Lesieur's auf sich, der damals Professor am Conservatorium war, wird auf Verwendung dieses Biedermannes in die genannte Anstalt aufgenommen, trägt nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst den grossen Kompositionspreis davon, und wird nun nach Italien geschickt, wo er sich in seinem Fache ausbilden und vervollkommnen sollte.

Ehe wir Berlioz nach Italien begleiten, dürfen wir eines Umstandes nicht vergessen, der auf des Mannes Leben und seine musikalische Thätigkeit einen mächtigen Einfluss ausübte; wir sprechen von seiner Liebe zu Miss Smithson.

Die Jungfrau befand sich damals als Mitglied bei einer englischen Schauspielergesellschaft, die sich in Paris aufhielt und Vorstellungen gab. Berlioz sah und liebte sie, wenn gleich der Gegenstand seiner Verehrung unempfindlich und kalt blieb. Diese erste Liebe, nebst

dem ganzen sehnsüchtig leidenschaftlichen Kummerleben, liegt in dem ersten, grossen Musikwerke des Künstlers, in seiner „Phantastischen Symphonie". In Italien schrieb Berlioz den zweiten Theil „Rückkehr ins Leben." Es ist diess so zu sagen eine Tröstung nach dem ersten heftigen Sturme, und doch hatte sich der Sturm noch nicht gelegt. Die Symphonie "Harold", die nun folgte, hat zwar weniger schmerzlich streitende Seiten, aber sie verräth Unruhe und trübe Stimmung.

Nach einem beinahe dreijährigen Aufenthalte in diesem Lande kehrte Berlioz nach Paris zurück und trifft — man glaube mir, ich sage die lautere Wahrheit — nach dreijähriger Abwesenheit, in demselben Hôtel das er bezog, seine Geliebte, die denselben Tag wie Berlioz, von Reisen durch Grossbritanien, ja um dieselbe Stunde wie er, in Paris eingetroffen war.

Jetzt hatten sich die Herzen eher gefunden. Berlioz umarmte Miss Smithson bald als seine Gattin.

Zu seinen späteren Arbeiten gehören einige Ouvertüren, wie die des Waverley, und jene der Vehmrichter; dann schrieb er eine grosse Oper Benvenuto Cellini, die dramatische Symphonie Romeo und Juliette, und endlich die Trauersymphonie welche er auf ministerielle Verordnung, bei Gelegenheit der Translation der Juliusgefallenen, die am Gedenktage der französischen Revolution unter die Freiheitssäule gebracht wurden, componirte. Nebst diesem verfasste er die grosse Requiemmesse, (die einzige in ihrer Art), ebenfalls auf Verordnung der Regierung.

Einige andere Kompositionen beigerechnet, dachte ich an den Einfluss, den dieser Mann als Kritiker im Fache der Musik auf den Geschmack und die Bildung seiner Landesgenossen, so wie auf die Kunst selbst, ausübt. Wie Berlioz's Feder ist eben für derartige Gegenstände,

in Frankreich keine zweite auf eine ähnliche Weise gespalten.

Als ich mit diesen und mancherlei anderen Ueberlegungen fertig war, kam ich auf Meyerbeer. Was soll ich aber wieder schreiben, das, eben weil es wissenswerth, man nicht schon wüsste? — Ich begleitete den als Kind schon ausgezeichneten Klavierspieler durch die mancherley Phasen seines Lebens; kam mit ihm zum Abt Vogler nach Darmstadt, wohnte dem Künstlertreiben bei, wo auch Weber meine Aufmerksamkeit sehr in Anspruch nahm, hörte in Meyerbeers ersten dramatischen Arbeiten den in scholastische Formen eingezwängten Genius seufzen, eilte mit dem Reisenden nach Italien, feierte die Triumphe der dortigen nach dem Geschmacke jenes Volkes geschriebenen Arbeiten, kam dann nach Paris, wo mit den Opern Robert der Teufel und die Hugenotten eine neue Epoche in dem Leben des Künstlers begann, und fand nicht das rechte Maas zu meiner Bewunderung. —

Diese Männer sollte ich nun länger sehen, sie sprechen hören und Zeuge ihres gegenseitigen Verstehens und ihrer Stellung rücksichtlich der ihnen huldigenden Gesellschaft seyn!

Wenn mich die Neugierde drängte mag es nicht Wunder nehmen.

Der Samstag kam, und ich begab mich in das Haus der Einladung.

Herr Boursault, ein Greis von neun und achtzig Jahren, empfieng mich mit gefälliger Urbanität. Seines Alters ungeachtet schien er rüstig und lebensfroh. Silberweisse, etwas coquett gekräuselte Haare liefen unter eine, den Griechenkäppchen nicht unähnliche Mütze. In seinem Gesichte waren viele Runzeln, viele hingeschwundene Jahre, viele Erfahrung — die kleinen braunen Augen waren lebhaft, beweglich und beredt. Es schien noch keine Gebrechlichkeit an seinem Körper zu haften. Herr Boursault stand bei Doktor Kastner und

war mit Berlioz und Edme Saint Hugue, einem jungen spirituellen Musikliterator, im Gespräch. Der erstere schien fröhlich und guter Laune; der zweite lag träumend auf dem Lehnstuhl, blickte ins Feuer und gab nur selten Antworten, oder lächelte, ohne besonders aufgelegt zu seyn. Edme Saint Hugue hieng mehr in stillem Anschauen an Berlioz, wie ein Jünger, der den Meister liebt.

Berlioz zählt ungefähr fünf und dreissig Jahre; er ist mittlerer Grösse; auf seinem Kopfe stehen dichte Haare; seine Stirne ist hoch und breit, die Augen klein und etwas spitz, die Nase gebogen; das Angesicht deutet auf erlittene Stürme, es könnte einem älteren Manne gehören.

Gleich Anfangs hatte ich die Hausfrau begrüsst, die mit einer Dame im Gespräch war. Gleich als ob es Niemand angehörte, sass ein braunes fünfzehnjähriges Mädchen neben den Frauen auf einem Stuhle.

Ich stellte mich neben die Musiker. Man sprach von italienischer Musik. Es schien als hätte das Gespräch über diesen Gegenstand erst begonnen, denn in Berlioz, der bis jetzt in einer beinah totalen Impassibilität gesessen, kam Lebendigkeit.

Berlioz ist der geschworene Feind alles dessen, was man mit dem Worte „italienische Musik“ bezeichnet. Sein Widerwille in Betreff dieses Gegenstandes thut sich auf eine unverholene Weise kund.

— Das Musik? sprach er: diese vage, unedle, unwahre Natur, diese geschminkte, lügnerische Versündigung am Schönen, dieses seelen- und marklose Spielwerk leichtsinniger Köpfe, diese Pilsengewächse die da kommen wie Erdschwämme auf feuchtem Moose — diess — Musik —? Donner und Teufel!! da möchte einem die blaue Wuth aus allen Adern fahren und in dem Augenblicke der Marter des Zuhörers müssten's die Richter verzeihen, wenn man eine solche italienische Opernbestie mit der Stiefelsohle wie eine Wanze breit träte!—

— Es ist doch auch Gutes, wollte ich vermittelnd einwenden. — Gutes? unterbrach er rasch — du mein Gott! welch ein Verhältniss —! Unter einem Sandhaufen zehn Goldstäubchen, zehn, und alles andere schwerer, unnützer, unbrauchbarer Sand und überall und immer dasselbe und eines wie das andere.

Was die Melodien betrifft — —

Man ist mir immer mit diesem Einwurfe gekommen, mein Herr, aber ich sage Ihnen, das italienische Melodiengeschmier, (die Ausnahmen sind zählbar,) sieht sich gleich; es ist durchgängig derselbe süssliche Brei in denselben Formen gegossen; da meint man, wenn man eine, dass man alle gehört, und kommt manchmal etwas Rechtes, so fehlt es ihm gewöhnlich an verständlicher Wahrheit, oder es wird zu etwas Verdrehtem mitten im Gange seiner Schöpfung. Edme Saint Hugue gab diesen Aeusserungen vollen Beifall.

Ich war jedoch nicht völlig dieser Meinung, hielt aber inne, um des Sprechenden Unmuth nicht noch mehr zu steigern. — Italienische Musik ist eine Verunglimpfung der Kunst, fuhr er nach einer Weile fort; die Harmonie gleicht einer Verbannten, einer Aufwieglerin; die Instrumentirung ist ein trauriges Machwerk, wo man beinahe absichtlich jedes Instrumentes Kräfte lähmt. *) Da hüpfen sie, dann springen sie, die armen Dinger, wie Geschöpfe mit zusammengebundenen Füssen, sie hinken und sinken, aber gesund athmet keines; sie keuchen und seufzen, oder sind muthwillig wie leichtfertige Dirnen. Es ist zum rasend werden wenn man mit seinen fünf Sinnen die Sache überlegt. — Er stiess mit diesen Worten ungeduldig an das im Kamin brennende Holz und rieb sich die Stirne. Sein Gesicht hatte in dieser Stimmung einen Ausdruck der Bitterkeit und des Unmuthes.

---

*) Oder überbietet.

D. R.

In diesem Augenblick kam durch die Zimmer ein Mann langsam in den Saal geschritten. Mehr klein als gross, etwas gebückt, einfach und bescheiden im schwarzen Kleide. Sein Gesicht glich jenen orientalischen Typen die, hat man sie einmal gesehen, man nicht leicht wieder vergisst. Er hatte den Ausdruck der Anspruchslosigkeit und der Güte und doch sahen die Augen wie Welterfahrene; sie waren voll Sinn und freundlichem Ernste. Der Bediente hatte Meyerbeer angekündigt. Berlioz begrüsste den Meister mit Hochachtung, Kastner gieng ihm zuvorkommend entgegen und hiess ihn herzlich willkommen.

Meyerbeer setzte sich in die Nähe der Hausfrau und das Gespräch wurde ein mehr Allgemeines. Man unterhielt sich von Tagsneuigkeiten, berührte die letzten Ereignisse im Gebiete der Kunst, und kam leichthin auch auf politische Gegenstände.

Die Hausfrau belebte das Gespräch und Herr Boursault, der rüstige Patriarch, stand im Kreise wie ein Mann der Vorzeit, der von vergangnen Jahren viel zu erzählen wusste.

Um sechs Uhr erklang eine Glocke. Man bot den Damen den Arm und begab sich zu Tische.

Ueber Tisch hatte man Beschäftigung. Herr Boursault war der weniger Thätige und führte demnach die Unterhaltung. Er hatte sich in der kritischen Epoche, wo man Menschenleben wie Würfel in dem Becher des Terrorismus herumschüttelte, die Achtung Aller zu erwerben gewusst.

Von welcher Unerschrockenheit zeugen nicht folgende Worte, die er in Paris in der öffentlichen Versammlung dem Volksrepräsentanten Thuriot entgegen rief, als dieser die damals berühmte Schauspielerin Contades royalistischer Ideen anklagte, um die Frau auf dem Schaffot irgend eine erlittene Unbill büssen zu lassen.

Boursault hatte der Angeklagten Vertheidigung übernommen, im Bewusstseyn der Unschuld der recriminirten Dame. „Kein Wunder, schrie Thuriot, Boursault wirft sich zum Vertheidiger dieser Frauensperson auf — er war ja selbst Schauspieler.“

(Der damalige Volksrepräsentant war wirklich Schauspieler gewesen.)

Da erhob sich dieser aber im Feuer seiner Ueberzeugung und entgegnete: „Ja, Thuriot, ich bin Schauspieler gewesen, du sagst es, und ich habe immer meine Rolle mit Ehren gespielt; du aber spielst seit zwei Jahren Komödie, und hast noch nicht ein einziges Mal deine Rolle recht gewusst.“ Thuriot schwieg stille und Contades blieb frei. Jch darf bei diesem eines andern Ereignisses nicht vergessen, das nicht weniger werth im Andenken erhalten zu bleiben. Es hatte sich eines Tages, zwischen Robespierre, Danton und Andern ein Zwiespalt erhoben, wobei Robespierre mit seiner schmeichlerischen, maliciösen Rede, obgleich er Unrecht hatte, die Sache für sich zu gewinnen schien. Boursault stellte sich auf die Seite der weniger Mächtigen und warf dem leidenschaftlich hämischen Robespierre, (wir wissen nimmer auf welche Anregung,) folgende bemerkenswerthe Phrase ins Gesicht: „Sprich nur Schalk! dein Gesicht verräth dich — denn auf deinem Gesichte liegt eine bittere Galle wie in deinem Herzen.“ —

Die gemüthliche Stimmung des bejahrten Mannes, die unter Laune und Ernst abwechselte, liess keinen Augenblick nach. Es hatte sich überdiess ein fröhlicher Geist der Gemüther der Anwesenden bemächtigt. Berlioz ward überaus gesprächig; man lachte einmal über das andere unter den witzigsten Calembourgs laut auf, die er auf eine ungezwungene und treffende Weise zu Tage förderte. Meyerbeer verhielt sich mehr passiv; er hörte zu und nahm ohne viel zu sagen, an allem Antheil was über Tisch zur

Sprache kam. Seine wenigen Aeusserungen waren bündig und treffend, still und sanft; nach dem Lächeln zu schliessen das zuweilen in seinem Gesichte spielte, schien er voller Gemüthlichkeit. Berlioz hingegen wurde manchmal satyrisch, und zwar so, dass, wenn auch eine originelle Anspielung seiner Seits eine laute Hilarität angeregt hatte, in derselben immer der treffende Gedanke sich in einer eleganten Redeform ausprägte.

Edme Saint Hugue war weniger gesprächig, er war mehr ein stiller Beobachter.

Man stand auf. Die Damen wurden in den Saal zurückgeführt, es gab nun wieder partielle Gruppen. Berlioz wurde nach und nach stiller; er sprach am Ende nichts mehr; der kaum noch flammende Feuerberg war erloschen. Auf seinem Gesicht lagerte sich wiederum eine gewisse Träumerei. Er schien der Gesellschaft kaum mehr anzugehören.

Berlioz vereinet in sich Eigenschaften, die ich manchmal mich vergeblich bemühe, auszugleichen. Es liegen in seiner Natur sich scheinbar widerstreitende Elemente und machen aus ihm eine Schöpfung eigener Art. Mit dem stillen, brütenden, träumerischen Wesen des deutschen Künstlers, verbindet sich die wortreiche, joviale Manier des Franzosen; eines auf das andere folgend, ohne sich untereinander zu vermischen. Berlioz ist sodann mit Leib und Seele ein Franzose und beurkundet alle Eigenschaften welche man an Männern dieser Nation zu gewahren pflegt.

In der Werkstätte seines Künstlerlebens aber fängt eine andere Existenz an. Berlioz wird plötzlich ganz Deutscher. Da erwacht eine langsame, denkende, brütende Natur, da geschieht nichts in Uebereilung, da überlässt er sich den langen Träumereien seiner Imagination,

und verliert sich in eine ideelle, phantastische Welt. Was Berlioz dann schafft, trägt den Stempel des deutschen Genius; seine Melodien sind einfach, melancholisch, mit unbestimmten Umrissen, weniger etwas Abgesondertes, als sich mit reichen harmonischen Combinationen verschlingend; seine Instrumentirung ist energisch, malerisch und ausdrucksvoll; aus jeder Seite seiner Partituren spricht ein feuriger Schwung, eine eigene Originalität, die, obgleich in früheren Compositionen sich auf eine ungleiche Weise offenbarend, nichts desto weniger diesen Werken einen in Frankreich nicht bekannten Character einprägte und sie mit frischer Poesie überfüllte. Er vereinigt in sich Mozarts Harmonieschönheiten, Beethovens Tiefe und scheinbare Unordnung, Webers romantische Charakterform und Glucks Vorzüge, welche die dramatische Handlung auf eine so intime Weise mit der Musik verbanden.

Dieser Umstände wegen fand der Genius des Künstlers bey seiner Nation noch nicht die verdiente Würdigung, und es ist problematisch ob sie ihm daselbst je werden wird. Berlioz ignorirt nicht in welchem Verhältnisse er zu der Mehrzahl seiner Landsleute steht. Obgleich steten Kämpfen mit seinen Gegnern ausgesetzt, gleicht er dem Ringer der, an den Gegner und die Gefahr gewohnt, ihr ohne Furcht und Bangen entgegen geht. Er hat einen eisenfesten Willen, eine lebenstiefe Ueberzeugung, es wäre nicht möglich etwas Anderes aus ihm zu machen als was er ist. —

— Seit einiger Zeit, sprach Kastner zu Berlioz gewendet, lässt man Sie doch einigermassen in Ruhe.

— In Ruhe — lächelte Berlioz — das mein Lieber, trügen wir uns nicht, ist eine Gewitterstille, aber keine heitere Naturruhe wie an einem Maimorgen.

— Wenigstens kann man zu sich selber kommen, sprach Kastner weiter, dem es nicht entgangen, wie die feindlichen Anfälle von Aussen nachtheilig auf des Componisten Gesundheit gewirkt katten.

— Zu sich selber — um sich fester an dem Ankertau seines Künstlerglaubens zu halten. Was wollen im Grunde alle Anfeindungen gegen die beseligende Gewissheit, das Kind seiner Liebe vollathmend vor sich leben zu sehen! —

— O Sie werden nicht nachlassen, sprach der jüngere Edme Saint Hugue — Sie werden nicht nachlassen —. Was will denn die tobende Menge gegen die hehre Ruhe des Genius, der den Künstler umschwebt mit seinem kühlenden Fittigschlage! Sagt er Ihnen nicht Berlioz wie Virgil dem Dante:

„Che ti fa ciò che quivi ti pispiglia?
Vien dietro a me, e lascia dir le genti;
Sta come torre fermo, che non crolla
Giammai la cima per soffiar de' venti.“ *)

Berlioz ergriff die Hand des jungen Freundes und drückte sie voll warmer Innigkeit. —

Im Gebiete der Kunst und Literatur hat jedes Land seine ihm eigene Denk- und Gefühlform, an der es, mit beinah rücksichtsloser Ausschliessung jeder andern, Wohlgefallen findet. Das deutsche Volk erleidet hier vielleicht allein eine Ausnahme.

*) „Was thut dir was man um dich herum sich in die Ohren raunet? Komm folg mir nach, und lass die Leute reden; Steh fest wie ein Thurm, dessen Gipfel nicht erbebet unter Windessturm.“

Wir haben so eben mit einigen Strichen den deutschen Genius geschildert; der italienische ist davon himmelweit verschieden. Das Individnum aus diesem Volke hat eine singende, klingende Natur, und wächst aus einem Boden, der viele Sänger hervorbringt. Es will unter Liebe, Verliebtseyn und Schwärmerei sich in einer süsslichen Poesie wiegen. D'rum übersprudelt der Becher italienischer Compositionen, im Feuerstoff der süssen Sonne des Landes glühend, mit leichten, dünnen, durchsichtigen, obenaufschwimmenden Melodien, die man anhört und begreift; die ihres sentimentalen Characters wegen Effect machen; die aber bei der ungemeinen Productivität italienischer Componisten mehr oder minder einander ähneln. Der Italiener will angenehm zerstreut werden. Seine musikalische Seligkeit beruht auf dem Sinnenkitzel des Augenblickes. Er kümmert sich wenig um Inhalt, Natur und Wahrheit; er bekümmert sich wenig um den Gegenstand seines Libretto, wenig um dramatische Handlung, wenig um Harmonie und Instrumentirung, er geht in die Oper wie man in ein Conzert oder zu einem Mittagessen gienge, beklatscht die Arie der Prima Donna, speist sein Abendbrod, dreht der Scene den Rücken, spielt Karten, oder überlässt sich Plaudereien mit den Damen seiner Begleitung. Bei dem Franzosen ist es ein Anderes. Dieser verlangt vor allen Dingen Klarheit, Fasslichkeit Eleganz; Kunst und Literatur ist bei ihm viel mehr eine Sache der Aeusserlichkeit. Er will sehen und begreifen, hören nnd verstehen. Er erkennt in der mehr oder weniger geschmeidigen Form die Superiorität des ringenden Gedankens. Es ist ihm einerlei auf welchem Wege man zu diesem Ziele gelange, in sofern sein natürlicher Ideengang nicht beeinträchtigt wird.

Was wir hier gesagt haben bezieht sich eben so sehr auf die französische Literatur und classische Kunst

überhaupt. Kann man etwas gefeilteres, firnissglatteres sehen als die klassischen Tragoedien eines Corneille, Racine, Voltaire, und selbst die, nach lateinischen Mustern, aber ganz im französischen Geiste geschriebenen Meisterwerke eines Molière? — Zeigt sich nicht dasselbe in der Romanenliteratur und Lyrik? Findet man es nicht sogar in den philosophischen Schriften eines Montaigne, Diderot, D'Alembert, Rousseau, Voltaire —? — Wie in der epischen Offenbarung der Gedanken treffen wir diese Eigenschaften und Merkmale hauptsächlich auch in der französischen Musik. Es giebt nichts Französischeres als ein Rameau, D'Aleyrac, Rousseau, Mehul, Berton, Boïeldieu, Herold, Auber, und es gefällt auch dem Publikum nichts besser, als Werke dieser Männer.

Die Melodien sind leicht, sentimental, lustig, graziös und fasslich; der Ton scherzhaft, lächelnd und gefällig; die Musik den Worten angeeignet, die man noch vor der Melodie hören und verstehen will. Dieser Umstand ist der Berücksichtigung werth. Der Franzose fragt erst nach den Worten, und fragt sich dann ob die Musik dazu passe; der Deutsche hat an der Melodie genug, und sieht in den Worten eine Nebensache. *) Die Orchesterbearbeitung wird mit mehr Sorgfalt getrieben, als diejenige italienischer Opern, auch ist die Harmonie reicher, aber in diesem Reicherseyn will man alles mathematisch Künst-

*) ?

lerische vermissen, es darf nichts Gelehrtes hervorblicken; es muss sich in Fülle und Eleganz darlegen damit es Wohlgefallen errege und Allen zugänglich werde.

Vor allen Dingen aber will der Franzose Wechsel; ein allzulanges Aufhalten bei demselben Gegenstande ermüdet ihn und bewirkt Langeweile. Er will immer sehen und hören; immer Neues, immer auf eine andere Art interessirt werden, er will keinen Augenblick still stehen. Es giebt nichts unruhigeres, unbeständigeres als er. Aus diesem Beweggrunde sind die meisten französischen Theaterstücke jeder Art voll Leben, und diess mag es auch seyn, warum ihnen ausserhalb die Thüren mit Willkomm geöffnet werden. Die dramatische Handlung feiert nicht, sie ist bis an's Ende Entwicklung und schliesst alles aus, was zu viel, was überflüssig, wodurch sie in ihrer Einheit könnte gestört werden. Vergleiche man nun hiemit deutsche Theaterstücke und deutsche Musik, so nennt man die ersten vielleicht zierliche, oberflächliche, der Tiefe ermangelnde Produkte, und giebt den zweiten den Preis. Einer oder der Andere muss Recht haben; wir entscheiden uns hierüber noch nicht. Soviel aber sagen wir, dass, der eben beschriebenen Characteranlage seines Volkes wegen, die Musik von Berlioz, weil sie in ihrer Wesenheit eine deutsche, als mit französischer Denk- und Gefühlsform im Gegensatze, noch nicht das Bürgerrecht habe erlangen können.

Meyerbeer ergieng es besser; er fieng vorn an und versuchte sich in allen Schulen. Er ist der in Klugheit und Erfahrung gereifte Mann; er begreift seine jedesmalige Lage, er berechnet die Probabilitäten seiner Umgebung und seines Sieges; er bricht nicht schroff ab, er vermittelt durch Uebergänge. Aus seiner unabhängigen Kunsthöhe schaut er in die Gefilde der drei Tonschulen

und möchte in einem Büschel die Vorzüge jeder einzelnen zusammenbringen. Auf welche Weise ihm solches gelungen, bezeugen seine letzten Arbeiten. Es wäre wünschenswerth dass ein Mann vom Fache die lyrischen Arbeiten Meyerbeers einer kritischen Analyse unterzöge, von jenen Opern an, die vielleicht noch unter Voglers Leitung begonnen worden, und wo der freie Geist in den schweren, unbeholfenen Formen scholastischer Weisheit eingeschlossen liegt, an den italienischen Werken vorüber, wo sich dieser Geist auf einmal im Gefühle seiner Freiheit in eine Denkweise verliebte, deren Zeugungsathome er mit der Luft des Landes einathmete, bis zu seinem Herüberschreiten in das französische Gebiet, wo nach einigen Jahren Stillstand eine neue Schöpfung sollte vermittelt werden. Man trifft in „Robert der Teufel" deutsche, französische und italienische Tonelemente an, die zwar noch weniger gegenseitig in einander zerfliessen, als diess in den Hugenotten der Fall ist, wo diese Verschmelzung schon mehr stattgefunden: Es war eine nicht geringe Aufgabe das allgemein Gefallende einer dreifach verschiedenen Natur auszusondern um es zum schönen Einklang in einer Gestalt zu vereinen. Diess ist es auch warum diesem letzten Werke Meyerbeer's so ungeheure Succés, wie vielleicht noch wenigen ähnlichen Arbeiten zu Theil geworden. Freilich bleibt zu thun übrig, was — wird am besten der Meister wissen! —

Es war noch nicht spät als Meyerbeer sich entfernte. Berlioz fiel immer in tieferes Träumen! Kastner that Alles um ihn redselig zu machen — umsonst! Boursault hatte sich zu den Damen gesellt, die mit Docter L. in Unterhaltung waren, und ich stellte mich vor ein Gemälde. Da stand auch Berlioz auf und gieng; Edme Saint Hugue gieng mit ihm. Wir entfernten uns Alle.

So geistig aufgeregt war ich selten noch nach Hause gekommen.

Kastner hatte mir geschrieben: „wir haben hohe Gesellschaft —“ er hatte nicht Unrecht! —

Paris im Jänner 1841.

Ferdinand Braun.

Nachschrift der Redaction.

Wir halten uns dem Hrn. Einsender gegenüber zu der Erklärung verpflichtet, dass wir Manches, minder, oder gar kein musikalisches Interesse bietendes, weglassen zu müssen glaubten, weil wir dem Aufsatze weniger eine unterhaltende als eine unterrichtende Tendenz unterstellen; weshalb wir ihm auch den ersten Platz in diesem Hefte angewiesen haben. — Worin das Anziehende desselben liegt, überlassen wir aufzufinden unseren geehrten Lesern, welchen es bemerkenswerth seyn wird, daraus zu entnehmen, wie Berlioz der Künstler, und Kastner der in Frankreich geachtete Schriftsteller und glückliche angehende Komponist, ursprünglich „Dilettanten“ waren, wie Ersterer, obgleich Franzose, doch mehr deutscher Künstler ist; wie derselbe über die neue italienische Musik denkt und mit welcher Anspruchslosigkeit unser hochverehrter Landsmann Meyerbeer auftritt; ja welch' schöne Kreise hochgestellte Männer in Frankreich — wie der ehrwürdige Boursault — um sich zu versammeln pflegen und welche Richtung die Unterhaltung in denselben nimmt.

II.

Correspondenz.

Nachrichten über Deutschlands Musikvereine.

Vorbemerkung.

Wenn es auch, wie natürlich, ausser dem Plane lag, alle in Deutschland bestehenden Vereine auf einmal zu besprechen, so mögen doch manche unserer geehrten Leser in diesem ersten Hefte eine grössere Anzahl erwartet haben, als sich vorfindet. Der Grund warum deren nur einige vorgeführt werden, ist kurz folgender: Von den vielen Einsendungen konnten nur wenige benutzt werden, weil die Abfassung der meisten nicht nach unserem Plane ausgefallen, mehrere eine zur Berichtigung nöthige Correspondenz veranlassten, und wir nicht mit dem Beginn des Unternehmens — aus leicht begreiflichen Gründen — schon unsere Städtischen Musikvereine und jene der Umgegend und des Landes bringen wollten! — Jene Vereinsvorsteher, welche uns geschrieben, dass sie erst nach dem Erscheinen des ersten Heftes ihre Einsendung machen würden, werden, wie überhaupt alle Vorsteher deutscher Musikvereine, um baldgefällige Mittheilung gebeten, damit die nächsten Hefte in diesem Punkte reichlicher bedacht werden können.

Auszug eines Schreibens aus Hannover.

Im Winter 1826 wurde dahier von dem damaligen Königl. Schlossorganisten Aloys Schmitt eine Singacademie errichtet, welche zum Zwecke hatte, classische Werke älterer und neuerer Componisten im Kirchenstyle, einzuüben und zur Aufführung zu bringen. Opernmusik blieb ausgeschlossen! Das Unternehmen fand vielen Beifall und dieser verminderte sich nicht, als nach zwei Jahren Aloys Schmitt seinen Aufenthaltsort änderte, nach Frankfurt a. M. zog und sowohl die königliche Stelle wie auch die Direction der Singacademie auf Schmitts Schüler, Hrn. Heinrich Enkhausen, übergieng.

Der Verein zählt jetzt über 100 Mitglieder und kömmt vom Monate Oktober bis Ende Mai jeden Jahres, wöchentlich einmal zusammen, um dann in zwei Stunden die Chorgesänge zu den Oratorien einzuüben. Bei den Aufführungen wirken in den Solis die Mitglieder des Opernpersonales mit; doch zählt der Verein auch einige sehr ausgezeichnete Dilettanten.

Zur Bezeichnung der Richtung des Geschmackes dieses Vereines, folgt hier die Angabe der mit Orchesterbegleitung aufgeführten Compositionen.

Bach. Passionsmusik nach dem Mathäus, 2 mal.
Händl. Messias. Josua. Alexanderfest.
Mozart. Requiem.
Haydn. Schöpfung. Sieben Worte.
Mendelssohn-Bartholdi. Paulus, 3 mal.
Schneider Fr. Weltgericht. Pharao.
Spohr L. Die letzten Dinge.
Radziwill. Faust, 2 mal.

Am Charfreitage giebt die Academie jedesmal zum Besten der Armen ein Conzert, worin seit längerer Zeit der Tod Jesu von Graun gesungen wurde; doch hat der Verein schon Ausnahmen gemacht, obgleich die Hannove-

raner sich ungern von den Graunischen Tönen trennen, und ist für den nächsten Charfreitag Händls erstes und grösstes Meisterwerk „der Messias“ bestimmt.

Für das Bestehen des Vereins wirken hauptsächlich zwei ausgezeichnete Dilettanten, welche zugleich Vorsteher der Singacademie sind. *)

Ausserdem darf hier auch wohl keine Liedertafel fehlen; unsere Residenz zählt sogar zwei! — Die ältere besteht schon mehrere Jahre und kömmt in der Regel alle Monat zusammen um 4stimmige Männergesänge zu executiren und zu tafeln. Die Leitung der Gesänge übernimmt gewöhnlich der obengenannte Hr. Director Enkhausen.

Ein anderer Männerverein hat sich hier seit mehreren Jahren unter den jungen Kaufleuten gebildet, welche ihre Zusammenkünfte wöchentlich haben, um Gesänge für die eigentliche, alle sechs Wochen stattfindende Liedertafel unter der Leitung des Herrn Kammermusikus Stowiczeck einzuüben. **)

Hessen Homburg (vor der Höhe.)

Seit dem Monat August 1839 ist dahier ein Singverein in's Leben getreten, welcher zur Zeit aus 38 Mitgliedern besteht und bereits vier öffentliche Conzerte

---

*) Die Namen solcher Beförderer der Kunst, sollte man billig kennen, wenn nicht besondere Rücksichten es verbieten.

D. R.

**) Ein Repertoir der bedeutendsten einstudirten Gesänge würde wohl ähnliche Vereine interessiren.

D. R.

gegeben hat. Die Leitung desselben haben nachstehende Herren:

Präsident Hr. Seidenstricker.
Director Hr. Hofmusikus Schick.
Secretär Hr. Schullehrer Becker.
Kassier Hr. Accessist Hornschuh.

Das Musikwesen in Speyer.

A. Der Cäcilienverein.

Dieser Verein hat zum Zwecke, grössere Musikwerke einzustudiren und aufzuführen, als: Chöre, Cantaten, kleinere Oratorien, einzelne Solo-Parthien, Ouverturen, Symphonien, u. s. w. wozu er jährlich mehrere Conzerte veranstaltet, welche in dem schönen, grossen Saale des Königl. Lyceal-Gebäudes gegeben werden. Der Vorstand des Vereins welcher die innere und äussere Angelegenheiten zu besorgen übernommen, besteht aus 5 Mitgliedern, die da sind:

1) Herr Rentmeister Faller, Präsident.
2) „ Gymnasial-Musiklehrer Wiss, Vokal-Dirig.
3) „ Bau-Inspector Straus, Instrumental-Dirig.
4) „ Sekretär Gilardone, Sekretär.
5) „ Adjunct Zechner, Kassier.

Der Chor zählt ungefähr 16 Sopran, 12 Alt, 10 Tenore und 12 Bassisten, und wird gewöhnlich noch durch die Schüler des Gymnasiums und der lateinischen Schule verstärkt.

Das Orchester zählt: 16 Violinen 4 Violen, 4 Cello's, 3 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken. —

Der Verein besitzt eine sehr schöne Sammlung Vokal- und Instrumental-Werke älterer und neuerer Komponisten, und steht in Korrespondenz und freundschaftlicher Verbindung mit den Musikvereinen von Mannheim und Heidelberg.

Mit dem Cäcilienverein ist zugleich verbunden:

B. Der Liederkranz,

welcher jeden Samstag eine Unterhaltung giebt, die gewöhnlich aus Musikstücken kleineren Umfangs besteht, nämlich: in Instrumental-Solos, Duo's, Trio's, Quatuors und Quintuor's, dann in Liedern, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. mit Clavierbegleitung, und in Deklamationen.

Monatlich werden gewöhnlich 2 Unterhaltungen gegeben, wozu Damen eingeführt werden, welche auch mitwirken. Der Liederkranz hat für seine Productionen ein besonderes Lokal. Die Leitung derselben besorgen die oben angeführten Mitglieder des Vorstandes. Dann besteht:

C. Ein Gymnasial-Musikverein:

„Orpheus."

Gebildet von den Candidaten des Königl. Lyceums, den Schülern des Gymnasiums und der lateinischen Schule. Dieser Verein hat zum schönen Zwecke: die jungen Leute, welche einst höhere Beamtenstellen im Staate ausfüllen, in der Musik so viel als möglich heranzubilden. Die

Productionen, welche alle 14 Tage am Mittwoche statt haben, finden viele Theilnahme und werden sehr besucht. Das Streben und Wetteifern der jungen Leute, ist für den Jugendfreund ein hoher Genuss. Die öffentlichen Productionen können nebst den Professoren nur eingeladene Personen besuchen. Der Verein steht unter dem Schutze des Königl. Studien - Rektorats und wird sehr thätig durch die Herren: Schwerd, Lyceal - Professor, und Wiss, Gymnasial - Musiklehrer geleitet.

Der Orpheus ist bereits im Besitze eines neuen, guten Flügels, und mehrerer schöner Musikalien, welche theils angekauft, theils demselben durch besondere Musikfreunde zum Geschenke gemacht wurden. Ferner

D. Ein Quartett - Verein,

welcher sich regelmässig jeden Dienstag versammelt um klassische Kompositionen einzustudieren; er besteht ungefähr aus 12 Personen, und besitzt eine schöne Sammlung Streichquartette von: Mozart, Haydn, Beethoven, Feska, Onslow, Mendelssohn - Bartholdy, Spohr, u. s. w. —

E. Ein Singkränzchen,

in dem Hause des Königl. Regierungs - Direktors von Schnellenbühl, eines grossen Freundes und Beschützers der Musik. Die Mitwirkenden versammeln sich jeden Freitag, um klassische Chöre, Cantaten, Oratorien und Theile aus Opern am Klavier einzustudiren.

Mit innigem, allgemein getheiltem Bedauern müssen wir erwähnen, dass seit einem Jahre unser:

Dom - Gesang - Institut,

wo man an höhern Kirchenfesten den sonst so seltenen Genuss hatte, eine schöne Kirchenmusik (Missa) zu hören,

leider aufgehört hat. An seine Stelle tratt ein sogenannter Volksgesang. Es war ein Stolz unseres alten Kaiserdoms, um den uns manche Residenzen beneiden konnten. Die herrliche Sammlung, alter klassischer Kompositionen, eines Palestrina, Allegri, Orlando di Lasso, Pergolese, u. s. w. welche mit so vieler Mühe und grossen Kosten angeschafft wurden, liegen nun in tiefem Staube darnieder. Mit Sehnsucht sieht man der schönen Zeit entgegen, wo sie das „Tuba mirum" aus ihrem Grabe hervorruft, zur Erhebung der Gläubigen und zur Verherrlichung des majestätischen Messopfers. — Satis! —

Möchten diese schönen Vereine immer friedlich nebeneinander fortbestehen; möchten sie immer mehr gedeihen und Nutzen verbreiten, und möchte dadurch unsere Kreishauptstadt der schönen Pfalz stets als Muster dienen.

— B. —

Nachschrift der Redaktion.

Da die Mittheilungen von den in Deutschland bestehenden Musikvereinen nicht so regelmässig erfolgen, dass deren Veröffentlichung nach einem bestimmten Plane geschehen könnte, so muss man sich vorbehalten, seiner Zeit einen geordneten Ueberblick zu bearbeiten.

III.

Ueber die Romanze und ihren Ursprung.

Frey nach dem Französischen des Fetis d. Ae. *)

Die Musik einer jeden Nation hat etwas eigenthümliches, charakteristisches, welches sich dadurch kund giebt, dass es jeder Verschmelzung mit der eines andern Volkes widerstrebt, und durch keine Veränderung des Zeitgeschmacks verloren geht.

Dieser eigenthümliche Charakter spricht sich aber insbesondere in den eigentlichen Volksgesängen und Volkstänzen so bezeichnend aus, dass selbst das ungeübteste Ohr nicht wohl eine schottische Ballade mit einer venetianischen Barcarolle, oder einen Bolero mit einer Masurka verwechseln wird.

---

*) Je weniger sich unser jetziger Geschmack in der Musik zur einfachen Romanze hinneigt, um so natürlicher ist es, dass diese Abhandlung derselben nur bis zum Jahre 1830 folgt. — Würde in dem seither verflossenen Jahrzehend in diesem Genre mehr und Vorzügliches geleistet worden seyn, so wäre eine Fortsetzung bis zur Zeit nicht ausgeblieben; so aber muss solche einem späteren Zeitpunkte vorbehalten bleiben.

D. R.

Was nun die Romanze insbesondere betrifft, so ist ohnstreitig Frankreich das Land dem sie angehört, denn obgleich sie dort im Laufe der Zeit mancherlei Modificationen erlitten, obgleich sie selbst nicht eigentlicher Volksgesang genannt werden kann, so ist doch nicht zu läugnen, dass sich in ihr dasjenige erhalten hat, was den wahren Typus der französischen Musik bezeichnet.

Ueber den Ursprung dieser Gattung ist viel Widersprechendes geschrieben worden, ohne zu einem bestimmten Resultate zu führen; einige lassen sie von den Galliern, andere von den Mauren herstammen; jedenfalls wird schon in den ältesten Annalen Frankreichs der ersten Romanzendichter* erwähnt.

Diese waren nun die Erfinder jener Gattung von Liedern welche man *chansons de gestes* nannte, (*les gestes* die Thaten, Waffenthaten) weil darin die Thaten der Tapfersten des Volkes besungen, und von den Kriegern im Chore angestimmt wurden, wenn sie in die Schlacht zogen. Wir fügen hier die zwey ersten Strophen einer solchen *chanson de gestes* aus der Zeit Clotar's des Zweiten bey, welche zwar an sich ihres prosaischen Styles wegen, durchaus keiner Beachtung werth ist, aber als Beweis dienen mag, dass solche unter den ersten Königen Frankreichs lateinisch und in gereimten Versen geschrieben waren.

De Clotario est canere Rege Francorum
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum
Quam graviter provenisset missis Saxonum
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ni interficiantur a Rege Francorum.

Diesen *chansons de gestes* gesellte sich etwas später die Gattung der sogenannten *chansons badines* (scherzhafte

Lieder) bey, welchen die Volkssprache in der sie geschrieben waren, bald überall Eingang verschaffte. Mabillon führt mehrere Dichter und Musiker des eilften Jahrhunderts als Verfasser solcher erotischer Lieder an; auch war diess die Zeit wo sich jedermann darin versuchte. Selbst dem heiligen Bernhard wird von Berenger der Vorwurf gemacht, dass er welche in seiner Jugend geschrieben habe, und diejenigen welche Abeilard seiner Heloise widmete waren bald so allgemein verbreitet, dass sie nicht nur in ganz Frankreich sondern auch in andern Ländern gesungen wurden.

Die ernsteste wie die edelste Gattung der *chansons* aber mit welcher die eigentliche Romanze beginnt, war das sogenannte *lay* (Klagelied, Klagegedicht). Man legte diesen Namen einer Art von versificirten Mährchen bei, welche gewöhnlich die Erzählung irgend eines verliebten oder auch tragischen Abentheuers enthielten. — Einige französische Etymologen leiten diesen Namen von dem lateinischen *lessus* ab, so wie die Deutschen den Namen Lied von dem teutonischen *leoth*, und auch gleichfalls die Irländer unter *liod* ein Klagelied verstehen. — Was nun den Namen der Romanze betrifft, so ist er wohl dem Spanischen entlehnt, da diese Gattung bekanntlich weit früher in Spanien als in Frankreich eingeführt war. Diese *lays* oder Romanzen wurden nun gewöhnlich mit der Harfe begleitet, und die Sänger derselben die *ménestrels*, waren gewöhnlich auch die Verfasser der Worte und der Musik, so dass die Eigenschaft des Dichters mit der des Sängers fast identisch war, und beyde vereint nur den eigentlichen Troubadour bildeten. — Diese Troubadours errichteten später jene Vereine, bekannt unter dem Namen der *menestrandie*, der *cours d'amours etc.* welch letztere sich des besonderen Schutzes der Päpste zu erfreuen hatten. Der erste Liebeshof wurde zu Aix, der zweite zu Avignon gehalten und von Fanette de

Cautelme, Tante der so oft von Petrarca besungenen Laura, präsidirt.

Im Jahre 1323 bildeten die sieben ersten Troubadours von Toulouse die *compagnie supergaye*, aus welcher ein Jahr später die bekannten *jeux floraux* (Spiele zu Ehren der Flora) entstanden. Es versammelten sich nämlich alle Sonntage die Mitglieder jener Gesellschaft in einem Garten, und theilten dann alljährlich am ersten des Monats May Preise aus, welche in goldenen Blumen bestanden. Den ersten Preis, in einem goldenen Veilchen bestehend, erhielt im Jahre 1324 der Troubadour Arnaud Vidal für eine Art von Romanze an die Jungfrau.

Bis hieher war die Form der Romanze von der höchsten Einfachheit und Gleichförmigkeit, der Eingang derselben war fast immer der nämliche, und begann in der Regel mit den fast zur Formel gewordenen Worten: *La verdure renaît; le printemps revient; le rossignol chante; je veux chanter aussi*, und die Einfachheit der Musik erklärt sich schon aus dem Umstande, dass man damals noch nichts von Takteintheilung wusste, und für die Dauer der Noten keinen anderen Maasstab kannte, als den der langen und kurzen Sylben der Prosodie. — Erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts erhielten jene Lieder den entschiedenen Ausdruck eines Nationalcharakters, welcher sich von da an fast unverändert bis auf unsere Zeit erhalten, und ihnen durch ganz Europa Eingang verschafft hat. Zur Zeit Franz des 1sten d. h. gegen das Jahr 1520 waren sie sogar der Lieblingsgesang der Italiener, und es wurden von diesen viel derartige Lieder componirt unter dem Titel: *Canzonette alla Francese.* Mehrere davon waren allgemein verbreitet, namentlich die der historischen Gattung wie z. B. *La rotta di Babilonia*, *l'istoria di Genevra e Diomede etc.* Die Form der Romanze vervollkommnete sich gegen das Ende der Regierung Ludwig des 12ten, besonders aber zur Zeit Franz des 1sten. Dieser

letztere, bekannt als Beschützer aller Künste und der Dichtkunst insbesondere, war selbst Dichter und Musiker. Die Sammlungen jener Zeit haben uns einige seiner Versuche in der Gattung der Romanze überliefert, wovon hier ein Beyspiel.

Est-il bien vrai, ou si je l'ai songé,
Qu'il m'est besoin m'esloigner ou distraire
De votre amour et en prendre congé?
Las! je le veux et je ne le puis faire.
Que dis-je, veux? non c'est tout le contraire;
Faire le puis, et ne puis le vouloir.
Car avez là rangé tout mon vouloir,
Que plus taschez à liberté me rendre;
Plus empeschés que ne la puisse avoir,
Et commandez ce que voulez défendre.

Alle die, welche Verse im Genre von Marot machten ahmten jenen Styl nach. Gleichzeitig gewann auch die Musik an Rhythmus, dessen sie früher beynahe gänzlich ermangelte. Die bekanntesten Componisten waren Faignent, Noè, Lupi, le Heurteur, Vermont und Consilium.

Die zweyte Epoche der Vervollkommnung der Romanze war die, in welcher Berthaud Bischof von Séez, Desportes und Ronsard lebten, d. h. die Regierungszeit von Karl dem 9ten, Heinrich dem dritten und Heinrich dem 4ten. Dieser Zeit gehört die allbekannte Romanze an, die keinem Freunde dieser Gattung fremd seyn wird.

Au bord d'une fontaine,
Tircis brûlant d'amour
Contait ainsi sa peine
Aux échos d'alentour:
Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir!

Die Melodien welche Beaulieu, Deschamps, Claudin und du Caurroy dazu setzten, hatten schon mehr Leich-

tigkeit und Fluss als die der früheren Componisten, so dass sich einige davon noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts erhalten haben.

Unter den Romanzen-Dichtern des 16. Jahrhunderts zeichneten sich aus Baïf, Davi du Perron und Heinrich der Vierte. Wer kennt nicht dessen Romanze: *Charmante Gabrielle?* zwar ist der Gesang dazu nicht von ihm, wie man lange geglaubt hatte, allein nachfolgende Romanze für deren Dichter und Tonsetzer er allgemein galt, glauben wir ihrer Anmuth wegen um so mehr hier anführen zu müssen, als solche weniger gekannt ist.

Viens, Aurore
Je t'implore;
Je suis gai quand je te vois;
La bergère
Qui m'est chère
Est vermeille comme toi.

De rosée
Arrosée,
La rose a moins de fraîcheur;
Une hermine
Est moins fine;
Le lait a moins de blancheur.

Pour entendre
Sa voix tendre,
On déserte le hameau;
Et Tytire,
Qui soupire,
Fait taire son chalumeau.

Elle est blonde,
Sans seconde,
Elle a la taille à la main;
Sa prunelle
Etincelle
Comme l'astre du matin.

D'ambroisie
Bien choisie
Hébè la nourrit à part;
Et sa bouche,
Quand j'y touche,
Me parfume de nectar.

Unter Ludwig dem 13ten machte die Romanze in poetischer Hinsicht wenige Fortschritte, berühmt aber wurden die Compositionen von Boisset oder Bösset, Ober-Intendanten der Musik des Königs, welche von Ballard gesammelt, in einer Unzahl von Auflagen unter dem Titel: *Airs de cour* heraus gegeben wurden. Derselbe zeichnete sich übrigens durch eine Fruchtbarkeit aus, mit der sich nichts vergleichen lässt, indem die Zahl seiner componirten Romanzen nicht weniger als an die zweitausend betragen haben soll. Ludwig der 13te welcher auch Verse machte (gute wie schlechte), ist gleichfalls als Dichter und Componist mehrerer Romanzen bekannt, welche man wie die obigen *Airs de cour* nannte. Als Beispiel seiner unvollkommnen Kenntniss des Rhythmus mag folgende in lauter männlichen Reimen verfasste Strophe dienen:

Tu crois, ô beau soleil,
Qu' à ton éclat rien n'est pareil,
En cet aimable tems
Que tu fis le printems,
Mais, quoi! tu pâlis
Auprès d' Amaryllis.

Unter der Regierung Ludwig des 14ten bildete sich die Romanze nicht nur in poetischer sondern auch in musikalischer Beziehung immer mehr aus. Abbé de Pure, dessen Name nur durch einen für ihn wenig schmeichelhaften Vers von Boileau bekannt wurde, hatte zuerst das Verdienst, eine sentimentale Romanze in einem natürlichen Styl, dem es nicht an Eleganz fehlte, geschrieben

zu haben. Quinault machte ihn durch die Vollkommenheit seiner lyrischen Poesie vergessen. Auch La Monnoy und später Lamotte schrieben mehrere allerliebste Romanzen, welche man noch uneigentlich *Chansons* nannte; und selbst Boileau, der so wenig Beruf für die Sprache der Liebe zu haben schien, dichtete deren zwey, welche mit Recht als Muster dieser Gattung gelten. Die eine ist die berühmte Uebersetzung der Ode der Sappho, die zweite, weniger bekannt, verdient ihrer Vollkommenheit wegen hier eine Stelle.

Voici les lieux charmans où mon âme ravie
Passait à comtempler Sylvie
Ces tranquilles momens si doucement perdus.
Que je l'aimais alors! que je la trouvais belle!
Mon coeur, vous soupirez au nom de l'infidèle;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

C'est ici que souvent, errant dant les prairies,
Ma main, des fleurs les plus chéries,
Lui faisoit des présens si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors! que je la trouvais belle!
Mon coeur, vous soupirez au nom de l'infidèle;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus!

Zur Zeit des Boileau hatte man noch nicht bemerkt, dass der Alexandriner wenig geeignet für Musik sey, und die Tonsetzer waren in dieser Beziehung nicht unterrichteter als die Dichter, daher die Gesänge jener Zeit auch keineswegs ihrer rhythmischen Schönheit wegen unsere Aufmerksamkeit verdienen. Unter den Musikern welche sich bemerkbar machten, war Lambert der bekannteste, und gegen Ende der Regierung Ludwig des 14ten zuletzt noch Bernier derjenige, welcher sich durch ähnliche Lieder Ruf erwarb, bevor er sich ausschliesslich der Composition seiner Motetten widmete.

Die Sitten der Regentschaft machten die Romanze fast gänzlich verschwinden, um Liedern der zweydeutigsten Art Platz zu machen, welche während eines Zeitraums von beynahe 30 Jahren an der Tagesordnung blieben, und in welchen die Ausgelassenheit bald den höchsten Grad erreichte. Doch sollte auch diese Zeit nicht ganz für die Romanze verloren seyn. Da nämlich die Mehrheit jener lockern Lieder einen lebhafteren und marquirteren Rhythmus als die der früheren Romanze verlangte, so fingen die Dichter an, sich häufiger der acht- und sechssylbigen Verse zu bedienen, und diesen folgten nothgedrungen die Componisten durch einen leichtern und pikantern Styl. Besonders ausgezeichnet darin waren Campra, de Bury und Colin de Boismont, deren Popularität sich theilweise noch bis heutigen Tages erhalten hat.

Die Regierung Ludwig des 15ten sah die Romanze neu emporblühen und bald die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit erreichen. Um diese Zeit machte Riboutet sein kleines Meisterstück bekannt: *Que ne suis-je la fougère*, dessen Dichtung uud Gesang gleich vollkommen sind, ohne dass jedoch der Verfasser des letztern jemals bekannt geworden wäre. — Die Romanze von Bernard: *Tendre fruit des pleurs de l'aurore*; *l'orage* von Colardeau; *le départ de Lucibe* von Gallet; *l'absence* vom Grafen Tressan, *l'apologie de l'amour* von St. Marc; *je l'ai planté, je l'ai vu naître*, Dichtung von De Leyre, Musik von Jean-Jacques Rousseau, so wie die allerliebsten Romanzen von Moncrif und Pannard, von Blaise in Musik gesetzt, sind allgemein bekannt, und fallen sämmtlich in die Epoche von 1740 bis 1760.

Fast in die nämliche Zeit fällt auch die sogenannte historische Romanze, durch den Herzog von La Vallière eingeführt, und durch Berquon nachgeahmt. Zu dieser Gattung welche kurze Zeit en vogue war, gehören:

Gabrielle de Vergy, *les malheurs de Comminges*, und *Geneviève de Brabant*. — Später wurde der Romanze ein neuer Reitz durch den Abbé Mongenot zu Theil, bekannt als Dichter und Componist von: *les amours champêtres*, *la manière d'aimer*, und insbesondere von *Tircis au bord d'une fontaine*, worüber Viotti so ausgezeichnet schöne Variationen geschrieben hat. — Ferner durch La Harpe, la Chabeaussière, Maréchal, Favart, Garnier und noch viele andere, welche mit Namen hier anzuführen, der Raum zu beschränkt wäre; welche sämmtlich aber die sentimentale Romanze auf den Culminationspunkt ihrer Vollkommenheit brachten. — Was nun die Tonsetzer betrifft, so blieben sie keineswegs hinter den Dichtern zurück. Ausser den Romanzen, welche wir in den Opern von Grétry, Philidor und Monsigny bewundern und unter welchen die aus Richard Löwenherz: *une fièvre brûlante* (Mich brennt ein heisses Fieber,) oben an steht, erschienen noch eine Menge anderer, die sich durch die Anmuth und Natürlichkeit ihres Gesangs auszeichnen.

Einer besonderen Erwähnung verdient wohl die treffliche Romanze von Gaviniès: *Plaisir d'amour*, wozu Martini die Musik gesetzt, denn von dieser Production datirt sich die gänzliche Umgestaltung der bisherigen Stellung des Tonsetzers zum Dichter der Romanze. Bis hieher nämlich war alle Aufmerksamkeit des Publikums so ausschliesslich nur dem Dichter zugewandt, dass man kaum nach dem Namen des Tonsetzers sich erkundigte, (weshalb die Auffindung derselben dem Verfasser dieses Aufsatzes oft keine geringe Mühe machte,) allein gegen das Jahr 1790 gestaltete sich dieses Verhältniss gerade umgekehrt. Sey es nun, dass der Geschmack des Publikums sich mehr der Musik zuwandte, oder dass die Tonsetzer bemüht waren, sich in einem allgemein beliebt gewordenen Genre von Musik bemerkbar zu machen; erst von dieser Zeit an wurde dem musikalischen Romanzen-

Dichter die ihm gebührende Anerkennung, und datirt sich seine spätere Berühmtheit.

Der Beifall welcher der Romanze *Nina*, und im allgemeinen den kleinen Liedern von Dalayrac und Dezède zu theil wurde, war unbezweifelt eine der Ursachen, dass viele Musiker sich vorzugsweise der Composition der Romanze widmeten. Gegen das Jahr 1795 waren Adrien, Lambert, Garat und Plantade diejenigen, welche sich am meisten darin auszeichneten. Garat machte sich zuerst durch die Romanzen: *Pauvre Jacques* und *je t'aime tant* bekannt, welche durch die Art mit der er sie vortrug, einen fast beispiellosen Erfolg hatten. Später componirte er noch: *Le chevrier*, *Bélisaire*, *Le Cid*, *Le chant arabe*, *Il étoit là*, *Le ménestrel délaissé par sa mie etc.* mit gleichem Glücke, an welchem freilich der hinreissende Vortrag dieses Sängers, seine vollendete Aussprache und ein unerschöpflicher Reichthum der geschmackvollsten Verzierungen keinen geringen Antheil hatten. Mit ihm theilte Plantade sich längere Zeit in die Gunst des Publikums durch die Romanzen, betitelt: *Une jeune bergère*, *Ma peine a devancé l'aurore*, *Le jour se lève*, *Te bien aimer*, *ô ma chère Zélie*, von welch letzterer eine so grosse Anzahl Exemplare abgesetzt wurden, dass ihr Ertrag für manchen hinreichend gewesen wäre, ihm eine sorgenfreie Existenz zu gründen.

Boïeldieu, dessen Talent sich jede Musikgattung anzueignen wusste, machte in der musikalischen Welt sich zuerst durch mehrere auf das günstigste aufgenommene Romanzen bekannt, als z. B. *S'il est vrai que d'être deux*, *Du soleil qui te suit*, *Le rivage de Vaucluse*, *Il faut partir*, *Le ménestrel.* Auch enthalten die Opern dieses Meisters eine Anzahl von Romanzen, die Niemanden fremd seyn werden. — Von hier an beginnt eine ununterbrochene Reihe von Compositeurs der Romanze, deren jeder eine zeitlang als König des Tages gegolten. Zuerst

war es Auber durch seine Composition des „*Le bonjour*", und einiger andern Romanzen , allein er verzichtete bald auf den Ruhm, den er sich in dieser Gattung erworben, um ihn in einer grösseren Sphäre zu suchen. — Ihm folgte D'Alvimare bekannt durch: *Mon coeur soupire, Le refus, Le torrent, Je reviendrai sur la montagne, Un jeune troubadour* und viele andere. — Blangini, bereits durch seine italienischen Canzonetten auf das vortheilhafteste empfohlen, glänzte gleichfalls durch seine französischen Romanzen und seine Notturnos, deren er ungefähr an die vierzig Lieferungen heraus gegeben hat. Nach ihm war Madame Gail diejenige, welche durch ihre ein- und zweistimmigen Romanzen eine Art von Alleinherrschaft in den Salons zu erringen, und während einigen Jahren zu behaupten wusste. — Nach ihrem frühen Tode war Romagnesi an der Reihe, der bereits durch mehrere Romanzen, und namentlich durch: *Depuis long-temps j'aimais Adèle* Aufmerksamkeit erregt hatte. Es giebt wenig Beispiele eines so ausserordentlichen Erfolges, als der dieses Componisten war. Während mehreren Jahren schien er der einzige zu seyn der Romanzen schrieb, denn jedermann begehrte und sang nur solche von Romagnesi. Allein, bald sollte auch er die Macht der Mode kennen lernen. Amédée de Beauplan erschien und entzückte durch sein allerliebstes Nocturne: *Dormez, mes chères amours*, und nächst ihm glänzten noch Panseron und Edouard Brugière in dieser Gattung. Beide letztere machten sich insbesondere noch dadurch bemerkbar, dass sie die Form des Dialogs zwischen der Singstimme und irgend einem conzertirenden Instrumente einführten, wozu zwar schon vor dreissig Jahren der Versuch von Razetti und einigen anderen gemacht, aber damals nicht günstig aufgenommen wurde. Panseron und Brugière aber, waren diessmal glücklicher, denn ihre Romanzen betitelt: *Le cor, L'écho, Le retour au pays, Le songe de Tar-*

tini etc. sind mit dem glänzendsten Erfolge gekrönt worden

Schliesslich erwähnen wir noch einiger Tonsetzer, deren Namen vielleicht nur darum weniger bekannt, weil die Zahl ihrer Werke weniger gross ist, als die der Obgenannten. — In diese Categorie gehören: Carbonel, Fabry Garat, Pradher, Gustave Dugazon, Zimmermann und Madame Duchambge.

Der Beifall den die musikalischen Erzeugnisse der letzteren gefunden, würde wohl noch lebhafter gewesen seyn, wäre die Verfasserin derselben zugleich auch Sängerin gewesen. Denn wenn im Allgemeinen ein jedes Tonstück durch den Componisten selbst vorgetragen, die meiste Wirkung macht, so gilt dieser Grundsatz wohl vorzugsweise in Bezug auf den Vortrag der Romanze.

β.

IV.

Ausländische Correspondenz.

I.

Ueber Kunst und Kunstsinn in Holland.

Utrecht im December 1840.

In wenigen Ländern sind die äusseren Verhältnisse den schönen Künsten, insbesondere aber der Tonkunst, weniger günstig als gerade in Holland! — In der Religion, dieser ihrer bisherigen Pflegemutter, findet die Tonkunst bei uns nicht die angemessene Stütze; denn unser calvinischer Puritanismus ist vorherrschend und entzieht der Musik die glänzende Nahrung der älteren Kirche. Die constitutionelle Regierung ist bei ihren in Allem beschränkten Mitteln nicht im Stande, so viel für die Künste zu thun, als diese billigerweise anzusprechen hätten und zum Wohl der aesthetischen Volksbildung zu fordern nothwendig wäre! Im Gegentheil wird die Kunst hier gedrückt durch ein alles umfassendes Impositions-System welches auf jedes Conzert sein Patentrecht, auf jeden Concertzettel seine Stempelgebühr legt; ja selbst das Lesen einer ausländischen Zeitschrift verursacht eine den doppelten Abonnements-Preiss überschreitende Stempeltaxe!! —

Unsere Nation selbst hat ihre Eigenheiten wie jede andere, und leidet eben nicht an allgemeinem Kunsthunger!! —

Jean Paul giebt ein sehr richtiges Urtheil über unseren Kunstsinn in dem humoristischen Satze: „Der Britte, der Gallier und der Italiener sind Menschen, — die Deutschen sind Bürger, — diese verdienen das Leben, jene geniessen es; und die Holländer sind eine wohlfeilere Ausgabe der Deutschen auf blossem Druckpapier ohne Kupfer!“ *) Und wahrlich die Holländer sind — im Allgemeinen — diese wohlfeilere Omnibusausgabe, worin höchst selten eine Illustration zu finden; sollen sich auch schöne und scharfe Charaktere darin vorfinden, so fehlen dennoch in Wahrheit die schönen Momente, deren Kunstgenuss den Bürger, den Kaufmann einen Augenblick zum höheren Menschen macht.

Dass man der Kunst abhold wäre, will und möchte ich gerade nicht gesagt haben, aber sie greift bei uns nicht so recht in's Leben ein; weder Theater noch Musik ist bei unseren Recreationen ein Bedürfniss. Diese entgegengesetzte Richtung, meine ich, ist uns aus den früheren Jahren der Republik und aus unserem religiösen Puritanismus zurückgeblieben. Indessen, wie die Wärme überall durchdringt, so auch die edle Kunst. Trotz aller ungünstigen Umstände lässt diese belebende Wärme sich uns mehr und mehr fühlen. Die übergrosse Reaction, welcher die Kunst zu ihrem Vortheil in den letzten Jahrzehenten unterlag, ist wohl nirgends so unmerklich als gerade in Holland. Dennoch sind die in vielen Städten in Europa zur Zeit gemachten Fortschritte und überhaupt bemerkenswerthen Verbesserungen im classicalen Unterricht zum Erstaunen.

---

*) Hesperus 10 Hundsposttag.

Der uns in nicht geringem Grade eigene Hang zu gesellschaftlichen Verbindungen, hat eine übergrosse Zahl musikalischer Vereine hervorgebracht, und beinahe alle unsere Städte sind im Besitze verschiedenartiger Musikgesellschaften.

Ueberall fast findet man stehende Concerte, und bei manchen derselben fremde Virtuosen gegen billiges Honorar engagirt.

Dieser Umstand verdient besondere Beachtung; denn gerade dadurch gelingt den Fremden die Veranstaltung eigener Concerte nur dann, wenn ein unmittelbar vorangegangener grosser Ruf das Publikum im Voraus in Bewegung gesetzt hat! — Die vornehmsten dieser stehenden Concerte in den verschiedenen Städten sind:

Felix Meritis in Amsterdam;
Stryck - en Blaaslust ebendaselbst;
Das über 200jährige *Collegium musicum ultrajectinum* oder Stadtconcert in Utrecht;
Diligentia im Haag;
Eruditio musica in Rotterdam;
Musis Sacrum und *Sempre crescendo* (Studentenconcert) in Leyden;
Euterpe in Zwoll.

Weiter sehr gute in Gröningen, Leuwarden, Deventer, Nymwegen etc. *) —

Andere örtliche Einrichtungen sind z. B. die genannte *Euterpe* in Zwolle, mit Gesang- und Musikschule, Singverein und Concerten; eine Gesellschaft die sich 1836

*) Beachtenswerthes von einer oder der anderen dieser Gesellschaften in späteren Berichten.

constituirte, sich selbst einen Musikdirektor berief und jetzt — obgleich zur Zeit der Gründung die Vokalmusik daselbst gänzlich vernachlässiget war — jährlich mehreremale grössere Cantaten u. dgl. gut zur Aufführung bringt und über 120 Eleven zählt.

Sehr gute Gesangschulen sind weiter in Leuwarden und Leyden; in Utrecht aber in unglaublicher Quantität! In dieser Stadt sind sicher mehr als 500 Eleven in verschiedenen Vocalschulen und Singvereinen, alle unter Leitung des Musikdirectors J. H. Kufferath. Dieser Künstler aus ächter deutscher Schule, ist ein ausgezeichneter Violinspieler — Eleve von Spohr — rühmlichst bekannt als Componist (einer Jubelcantate) als Director aber und als Pädagoge „unübertrefflich!“ Er rief hier alles selbst aus Nichts hervor, und bringt es immer weiter zu grösserer Vollkommenheit.

Der Raum erlaubt mir nicht, alle Einrichtungen in allen Städten speciell zu besprechen, aber in Hinsicht der Musikunterrichtsanstalten sind wir auf gutem Wege; nur ein regeres Interesse von Seite des grossen Publikums bleibt zu wünschen. Der bekannteste unserer Musikvereine und der grösste ist: „der Verein zur Beförderung der Tonkunst.“ Dieser hat in 14 grösseren und kleineren Städten Abtheilungen, deren Mitglieder jedes jährlich 4 fl. an die allgemeine Casse zahlt. Die Zahl der Mitglieder ist im Ganzen 2100, wovon 1600 in den vier Städten Amsterdam, Rotterdam, Haag und Utrecht.

Durch die grösseren Musikfeste welche dieser Verein von Zeit zu Zeit gegeben hat, ist man auf die grossen Kräfte aufmerksam gemacht worden, welche uns zu Gebote stehen, und die Theilnahme an grossen Aufführungen hat dadurch bedeutend gewonnen.

Die kleineren örtlichen Abtheilungen erhalten, bei zu geringen eigenen Mitteln, aus der allgemeinen Casse

Subsidien zur Einrichtung und Erhaltung von Musikschulen und Singvereinen, welches das Nützlichste an der ganzen Sache ist, weil dadurch die Kunst am meisten befördert wird. Jährlich werden einige Preisfragen ausgeschrieben und es bekommen die Einsender mancher zu gering befundenen Producte einige Ducaten zur Aufmunterung weiterer Uebung und weiterer Schreiberei zuerkannt, welche sich dadurch für ihre Arbeit reichlich belohnt finden und sich beeilen, bald wieder Etwas von wenigem Werth um ein wenig Geld einzuschicken! — —

Wenn Preisaufgaben nicht bezwecken, ein Werk zu erhalten wodurch die Kunst gewinnt, so scheinen sie mir gänzlich unnütz, und mehr nachtheilig als vortheilhaft. *) — Derselbe Verein besorgt ferner die Herausgabe gekrönter Werke und ist dadurch schon im Besitze mehrerer derartiger Arbeiten.

Früher wurde in der Hauptdirection jährlich zwischen den genannten vier Städten abgewechselt, und waren — da diese Städte beinahe den ganzen Verein bildeten — alle in gleichem Maasse dabei interessirt. Jetzt aber soll auf Proposition von Rotterdam die Hauptdirection in Amsterdam permanent bleiben und, einem vicieusen Gesetze zufolge, können alle anderen Abtheilungen zusammen nichts gegen die Oberherrschaft der Stimmenmehrheit von 2 Abtheilungen ausrichten.

Amsterdam ist jetzt im Machtbesitze von 15 oder 20 entscheidenden Stimmen; wozu Rotterdam ihr schwesterlich noch 6 leihet. Diese Abtheilungen waren es, welche, die holländische Freimaurerei beneidend, eben wie diese

*) Sehr wahr! Besonders, wenn Jene, deren Arbeiten durchfallen, dennoch — seyen es auch noch so kleine — Prämien erhalten.

D. R.

ihr Gross-Osten im Haag hat, dem Verein ein Gross-Westen in Amsterdam gegeben haben.

Obwohl man sich in Holland gerne zu einem grossen Zwecke verbindet, ist der Geist immer noch zu republikanisch, um sich einer Prädominirung ohne einigen Selbsteinfluss zu unterwerfen.

Da hier eine solche locale Bevormundung zu erwarten und man im billigen Rechte gekränkt ist, wird vielseitig der Plan einer Trennung zur Sprache gebracht.

Es wäre Schade, wenn dieses geschähe; denn obwohl dieser Verein für Holland von viel geringerem Werthe ist (da er nicht allgemein ist und von den 8 Provinzialhauptstädten nur 3 dazu gehören), als man nach den ausländischen Verdienstmitgliedern und nach sonstiger Effectmacherei meinen sollte, so könnte er dennoch bei zweckmässiger Einrichtung sehr nützlich für die Kunst selbst und für das ganze Land werden. —

Als grössere musikalische Unterrichtsanstalten haben wir zwei königliche Musikschulen, eine im Haag, die viel Gutes geliefert, unter der Leitung des I. H. Lübeck; und eine in Amsterdam, von welch' letzterer gar nichts, nämlich nicht viel Gutes, zu sagen ist.

Die Theater, und namentlich die Opern, sind fast ohne Werth, ausgenommen als ächt Französisches, das Theater im Haag.

Im grossen Amsterdam'schen Stadttheater wird in musikalischer Hinsicht der Venus Urania gar nicht, im Allgemeinen aber der Venus Cythera sehr gefröhnt, da dort Alles dem Ballet gespendet wird. Die Oper — denn es ist de omnibus aliquid an diesem Theater — ist als solche ein Quadratwurzelschattenbild; die Hoffnung auf künftige Verbesserung ist aber rege, denn kürzlich ward ein eifriger und tüchtiger Mann an die Spitze des Musikwesens gestellt, nämlich unser van Bree, von dessen Kenntnissen und thätigem Eifer man viel erwartet.

Die Vorliebe zu deutscher Musik ist bei uns, wenn nicht allgemein, doch vorherrschend; darüber aber, wie über persönliches künstlerisches Treiben und einige andere Gegenstände, wird ein künftiger Artikel handeln müssen.

A. P. F. de Seyff.

Nachschrift der Redaction.

Wir lesen in einem zu Mannheim im Jahre 1795 erschienenen Theaterkalender einen Aufsatz über Musik und Theater in Holland, dem wir, der Vergleichung zwischen jetzt und vor 45 Jahren wegen, Einiges entnehmen. Es heisst unter Anderem: „Der Geschmack für schöne Künste liegt in diesem reichen Lande noch in der Wiege. Hier wird er auch bleiben. Das Clima und der Erwerbgeist der Nation ersticken jeden Reitz für die Befriedigung der feineren Organe. Man hört Musik und sieht Schauspiele, um die Zeit zu ertödten und von Handlungsgeschäften zu reden."

Ferner heisst es daselbst: „Ein paar eigenthümliche Gebräuche muss ich noch erwähnen. Jeder Unternehmer eines Concertes muss seine Zuhörer mit Feuerstübchen *) und Getränken regaliren, welche in dem schlechtesten Kaffee oder Thee bestehen. Oft wird auch Tabak geschmaucht und sehr laut geplaudert. Das eigentliche Erhabene und Schöne der Kunst wird nur von sehr Wenigen gefühlt. Die Charlatanerien werden mit lautem Beifall aufgenommen. Der Holländer verwendet viel Geld für musikalischen Unterricht; lernt aber in 7 Jahren so viel als ein Italiener in 7 Monaten." Welcher Unterschied zwischen 1795 und 1840 ist, kann aus dem vorstehenden Aufsatze eines Musikdilettanten entnommen werden, der als ein eifriger und thätiger Beförderer der Kunst, als Herausgeber und Uebersetzer theoretischer Schriften über Musik, bekannt ist.

---

*) Vielleicht ist es doch noch nicht jedem Leser bekannt, dass diess kleine mit einer Einrichtung zum Erwärmen versehene Fussschemel für Damen sind.

II.

Ueber den Dilettantismus in Frankreich

im Allgemeinen

und insbesondere in Paris.

Die Idee, aus Paris die Feueresse intellectueller Thätigkeit zu machen, woraus nach allen Seiten, als aus einem allein zu erleuchten und zu erwärmen befähigten Centrum, Strahlen hinfallen sollten, hat ihre Vortheile und Nachtheile, worüber die Meinungen der Partheien noch nicht ausgeglichen worden sind.

Für unsere vorliegende Arbeit entspringen aus diesem Umstande zwei Bemerkungen, die, weil sie auf Resultate gegründet, wir näher entwickeln werden.

Die erstere beruht auf dem Ergebniss, dass in Folge des Centralisationssystems, in Paris eine Dilettantengesellschaft nicht nur etwas Missliches, sondern vielleicht sogar etwas Unmögliches seyn dürfte! Es fehlte solchen Gesellschaften, wenn sich, wie es geschah, welche gebildet hatten, der Hauch des Lebens, Aufmunterung und Theilnahme. —

Paris vereinigt in seinen öffentlichen Anstalten in Bezug auf die Kunst Alles, was unsere Sympathien anzuregen im Stande ist. Der Maler hat seine Werkstatt, seinen Wirkungskreis, und die Triebfeder seiner Regsamkeit ist die Stimme der Publicität. Mit dem Bildhauer und den sonstigen plastischen Künsten geht es nicht anders; für die

eine und die andere bestehen Academien; allen hat man den Schutz zugesichert, dessen eine ungehinderte Entwicklung nicht entbehren durfte. Für die Musik ist hauptsächlich gesorgt worden. Angehende Tonkünstler, Sänger, Instrumentalisten und Componisten nimmt das Conservatorium in seinen Schoos auf, um den Keim des schlummernden Talentes in seiner Entwicklung zur schönen Blüthe zu entfalten.

Die Zeit des Aufenthaltes in dieser Anstalt wird mit anhaltender Thätigkeit ausgefüllt; es liegt hiebei die Idee des Eifers und kunstförderlicher Rivalität sichtbar zu Grunde. Tritt, nach vorübergegangener gesetzlicher Bildungszeit, der junge Künstler vor das Forum der Oeffentlichkeit, um Proben seines Talentes und Fleisses zu geben, so ist auch sogleich das Auge und Ohr des Kunstrichters bei Handen, und mittelst der Presse wird dem Ankömmlinge die ihm gebührende Stelle in der Kunstwelt angewiesen, wobei ihm Aufmunterung, Lob, vielleicht Tadel zu Theil, und wodurch er von nun an ein Gemeingut Aller wird.

Junge Künstler vom Fach sind, (eben der Mittel Etwas zu werden und der entweder reellen oder eingebildeten Vorzüge wegen,) in Paris in nicht geringer Zahl, und übertreffen aus anhaltendem Studium und eben weil es ihr Beruf ist die kunstliebenden Dilettanten, die sich aus dem Kunstfache eher eine Zerstreuung als einen Erwerbszweig gemacht haben. Daher kommt es denn auch, dass in Paris der müssige Zuschauer oder Zuhörer gerade weil er das Treffliche, das sich in Fülle darbietet, gewohnt ist, sich nicht leicht bei Liebhabern aufhalten kann, weil diese, mit wenigen Ausnahmen, selten die Grenzen der Mittelmässigkeit überschreiten. —

Dem Gesagten nach, wäre eine Dilettantengesellschaft, bloss aus Liebhabern bestehend, in Paris eine nicht mögliche Sache, weil sie, wie wir bereits bemerkt,

nicht im Stande ist, das Interesse zu fesseln, welches anderer Seits auf die mannigfachste Weise gespannt und befriediget werden kann. Es haben sich demohnerachtet und vor längerer Zeit schon, Kunstliebhabervereine gebildet, von denen wir, nachdem wir noch Einiges vom Pariser Centralisationssystem in Bezug auf die Departemente berichtet, mittheilen können.

In dem nämlichen Verhältnisse wie sich, was nur einiger Massen auf Kunsttalent Anspruch machen kann, in Paris niederlässt, gehen für die Provinzen schöne Talente verloren. Man treibt zwar Kunst daselbst, man erkennt in ihrer Ausbildung ein Mittel der Erziehung, das nicht vernachlässiget werden darf, aber man hat entweder die Gabe der Natur nicht, oder es wird das Brachfeld nicht wie es sollte, urbar gemacht.

Uebrigens fehlt es an Meistern, die sich selbst an dem, was beinahe bis zur Vollkommenheit herangereifte Talente leisten, formen müssen; es giebt eine Zeit wo der Meister vom Schüler lernt, denn der Genius, wenn er jede Fessel gebrochen und sich entfaltet unter einer anhaltenden schützenden Pflege, tritt gross und strahlend hervor aus dem Heiligthum des menschlichen Geistes.

Wie diess in der Provinz?

Das herrlichste Talent reicht oft nur bis zu einer nicht ungewöhnlichen Höhe, bleibt dann stehen oder fällt welk in sich zusammen. Talente aber giebt es dennoch, und man findet dieselben, da der Vereinigungspunkt des Höheren fehlt, immer erfreulich; auch wirken sie nicht ohne Nutzen auf die Massen.

Zudem trifft man in Provinzialstädten hier und da jener heissen kunstliebenden Herzen, denen es Bedürfniss gewesen, sich einer Kunstdisciplin zu widmen, und die

der Verhältnisse oder sonst widerlicher Umstände wegen, einem andern Rufe als dem ihrer Neigung haben folgen müssen. Diese pflegen in einer unabhängigen Stellung im Leben, (und es kann ja das angeborene Talent nie in unserer Brust ersterben) des Schönen mit Liebe, mit Eifer und Interesse. Diese Menschen sind thätig, vielfach bemüht und lassen sich nicht entmuthigen; sie regen und bewegen sich, bilden den Wirbel und ziehen die Gleichgesinnten mit in ihre Kreise. Auf diese Weise entstehen Liebhabergesellschaften mit dem doppelten Zwecke der Zerstreuung und des Progresses kunstthümlicher Bildung.

Wir haben in Frankreich Musikvereine, theils aus Liebhabern bestehend, hauptsächlich aber auch aus Musikern vom Fache, deren Leistungen in Pariser Zeitungen auf eine befriedigende Weise erwähnt worden sind, und die sich einer vielseitigen Theilnahme gewürdigt sahen. Unter diesen Vereinen verdienen besonders genannt zu werden diejenigen von Rouen, Caen, Marseille, Lille u. s. w.

In der Folge, nach gehörig eingelaufenen Materialien, wozu uns unsere Correspondenz Hoffnung giebt, werden wir das Wissenswertheste dieser Gesellschaften mittheilen. Gegenwärtig soll uns die Relation desjenigen beschäftigen, was wir über die sogenannten Dilettantenvereine in Paris haben ermitteln können.

Der älteste Verein dieser Art ist der, welchen man mit dem Namen „*les Enfans d' Apollon*“ belegt. Er wurde 1741 (also gerade vor 100 Jahren) gestiftet. Seine Beschäftigung ist Literatur und Kunst, vornehmlich Musik. Er besteht aus 100 ordentlichen, 60 correspondirenden und 12 Ehrenmitgliedern. Um in den Verein aufgenommen zu werden, muss man sich auf bekannte Eigenschaften, sey's als Künstler überhaupt, sey's als Schrift-

steller, stützen. Die Verwaltungscommission *) besteht aus einem Chef, einem Kanzler, einem Vicekanzler, drei Cermonienmeistern, einem Berichterstatter, welchem zwei Gehülfen beigesellt, einem Schatzmeister und seinem Adjuncten, einem Archivar nebst zweien Supleanten. —

Der Chef wird für ein Jahr gewählt; er muss wenigstens seit 6 Jahren der Gesellschaft angehören. Abwechselnd ist es ein Musiker oder anderer Künstler, ein Gelehrter oder Schriftsteller.

Nach seinem Austritt wird der Chef Vicepräsident; er kann erst nach Verlauf von 6 Jahren wieder zur ersten Würde gewählt werden. Der Chef ist der Repräsentant der Gesellschaft; er leitet die General- und Privatversammlungen. Zur Veröffentlichung Bestimmtes muss ihm Alles mitgetheilt werden etc. Der Kanzler hat das Amt des Redners der Gesellschaft. Unter seiner Obhut sind die Statuten und gesetzlichen Verfügungen. Seine Function dauert ein Jahr.

Die Ceremonienmeister haben mit dem Chef die Aufsicht über die Geschäftsregularität. Sie führen die neu eintretenden Mitglieder ein, haben die Sorge des Locals, seiner Decoration, seiner Meublirung u. dgl. m.

Bei öffentlichen Concerten ist ihnen die Anordnung des Ganzen wie der Einzelnheiten übertragen.

---

*) Wenn wir hier den Artikel nicht gekürzt und — sey es auch nur in Umrissen — die Verfassung des Vereins ausführlicher bringen als es wohl nöthig wäre, so geschah diess hauptsächlich desshalb, weil uns solche, des Vergleiches wegen, interessant erschien. Das Formelle erinnert wesentlich an eine Gesellschaft ganz anderer Tendenz; auch bleibt es bemerkenswerth, dass der genannte Verein die Tonkunst wohl vorzugsweise, doch nicht ausschliesslich beachtet, also doch kein eigentlicher Musikverein ist; was wir jedoch keineswegs tadeln wollen! —

D. R.

Der Generalsecretär hat die Redaction der Protocolle, schreibt die Convocationsbriefe u. s. w.

Der Schatzmeister, dessen Amt ein Jahr dauert, befasst sich mit den Einnahmen und Ausgaben der Gesellschaft.

Der Archivar hält das Depot der Titel, Würden, Reden, Memoiren, Bücher, Musikalien, Partituren, Instrumente, der gemalten, gemeiselten, gestochenen oder gezeichneten Portraite, überhaupt Alles dessen, was die Arbeiten der Gesellschaft betrifft.

Ein neu aufzunehmendes Mitglied muss wie gesagt, Befähigung zu diesem Besuche haben. Die Mehrheit bestimmt die Aufnahme. Am Tage der Versammlung wird der Ankömmling von zwei Cermonienmeistern eingeführt und auf diese Weise den Mitgliedern vorgestellt. Bei'm Eintritt des Fremden stehen die Anwesenden auf. Der Chef empfängt sodann den Eintretenden mit einer kurzen Anrede, worin er die Zwecke des Vereins auseinandersetzt, umarmt ihn und proclamirt ihn zum Mitglied *des Enfans d'Apollon.* Die Ceremonienmeister führen hierauf den Recipienden an seinen Platz, wornach sich die Mitglieder niedersetzen.

Ehrenmitglieder sind Solche, welche nach längerer Theilnahme an den Arbeiten der Gesellschaft Alters halber, oder sonst einer Ursache wegen den Versammlungen nimmer regelmässig beiwohnen können. Um Ehrenmitglied werden zu können, muss man während 20 Jahren Mitglied gewesen seyn.

Zu correspondirenden Mitgliedern können auswärtige Künstler oder Schriftsteller ernannt werden, deren Namen im Gebiete der Kunst oder Literatur rühmlich bekannt ist.

Die Gesellschaft vereinigt sich einmal des Monats, und zwar jeden zweiten Sonntag. Die Sitzungen fangen um 1 Uhr an, und dürfen nicht bis nach 4 Uhr dauern.

Während der ersten Stunde wird die Correspondenz gelesen; hierauf folgen Berathungen. Die übrige Zeit wird auf Lectüre, hauptsächlich aber auf Musik verwendet.

Wer während dem Laufe eines Jahres die Versammlungen vernachlässiget, schliesst sich hierdurch von der Gesellschaft aus. Während dieses Zeitraumes muss auch jedes Mitglied wenigstens ein Mal Proben seines Talentes geben.

Als Beitrag zum Bedarf der Ausgaben zahlen die Mitglieder, jedes jährlich 40 Franken.

Fremde werden bei den Versammlungen nur auf Erlaubniss des Chefs eingelassen.

Bei Krankheitsfällen wird dem leidenden Mitgliede eine Deputation, bestehend aus zwei Commissarien zugesendet. Geht ein Mitglied mit Tod ab, so wohnen dem Leichenbegängnisse ein Ceremonienmeister nebst fünf hiezu ernannten Gliedern bei.

Jedes Jahr feiert die Gesellschaft den Stiftungstag des Vereins durch ein öffentliches Concert worauf ein Banquet folgt. Das Fest fällt auf den Himmelfahrtstag. Bei dieser Gelegenheit erhält jeder Anwesende eine silberne Denkmünze. Wir nennen als Musikkünstler folgende Namen, welche nach der Reihe zu den *Enfans d'Apollon* gehörten: Bach (Johann), Cramer, Grétry, Gossec, Haydn (Joseph 1809), Mehul, Piccini, Nicolo, der Abt Rose, Sachini, Salieri etc.

Ein anderer Verein ist das *Concert des amateurs*, das eher noch unter dem Namen des *Concert de la rue de Cléry* bekannt ist; seine Entstehung reicht in die 1780r Jahre hinauf. Ludwig XVI. hatte der Gesellschaft

zum Versammlungspunct ein Local in den Tuilerien gegeben. Nach der ersten Revolution kam sie in die *rue de Cléry* und erhielt bis 1808 (der Epoche ihres Zerfalls) grossen Ruf. Unter den vorzüglichen Künstlern die wirksam waren, nennen wir Kreutzer, Lafond, Baillot und Fontaine. Diese Männer trugen hier ihre Violinconcerte vor. Die Gesellschaft führte mit glücklichem Erfolge Symphonien von Haydn auf. *) Lange hatte sich der Verein mit der Hoffnung geschmeichelt, den gepriesenen Haydn unter sich zu haben, als dessen unerwarterter Tod die Erfüllung dieses Wunsches vereitelte. Unter den Capellmeistern führen wir den trefflichen Violinspieler Lavoigise an; nach ihm wurde der berühmte Grasset zum Director ernannt.

Die *Société des amateurs de Vauxhall* wurde während der Revolution durch einen Violinisten, einen Dilettanten von grossem Talente, David, der die Concerte mit vielem Talente zu leiten wusste, gegründet. Ihre Blüthezeit fällt in das Kaiserthum. Sie löste sich im Jahre 1825 auf. Sie spielte hauptsächlich Mozart, Haydn; kleinere Musikstücke und Ouverturen französischer Opern. Die materielle Existenz des Vereins beruhte auf dem Princip einer jährlichen Cotisation womit jedes Mitglied gepfändet wurde.

---

*) Bereits in Jahre 1801 — bei Gelegenheit der Aufführung der Schöpfung in der grossen Oper (*au théâtre des arts*) wurde Haydn von sämmtlichen französischen Künstlern, welche sich zur Aufführung derselben vereinigt hatten, mit einem schmeichelhaften Schreiben eine auf ihn geprägte goldene Denkmünze übersandt. Näheres hierüber Allg. mus. Ztg. 1801 Nro. 51 pag. 838 und 842 und Nro. 5 v. 28. October 1801 pag. 79 woselbst die Abbildung derselben und eine eigenthümliche, darauf Bezug habende Notenbeilage.

D. R.

Das *Gymnase Musical* trat im Jahr 1822 durch einen Maler, dessen Namen ich mich nicht entsinne, in das Leben. Als Concertsaal diente erst des Malers Atelier. Als sich in der Folge die Zahl der Vereinsglieder vermehrte, wurden die öffentlichen Concerte in den Saal Molière gebracht, wohin früher Boursault sein *Théâtre des variétés étrangères* verlegt hatte. Später kam man in den Saal St. Jean.

Die Leitung dieses Vereins blieb lange ihrem Begründer anvertraut, der mit seinem Fachtalente dasjenige eines Musikers verband. Man spielte hier die nämliche Musik wie in den besprochenen Vereinen; auch ruhte seine materielle Existenz auf jenen ähnlichen Bedingungen. In diesem Verein liessen die Gebrüder Tillemont im Jahr 1825 zum erstenmale die Quintetten von Mayseder hören.

Gegen 1828 verschwand das *Gymnase musical*, nachdem sich die Mehrzahl seiner Mitglieder anderen Vereinen angeschlossen. Der erste ist der unter dem Namen *Athenée musical* bekannte; er wurde von Raoul dem Vater, einem sehr geschickten Celloisten, den Onslow mit der Dedication mehrerer Quartette beehrt, und von Peyre, einem Architecten und Mitglied des Institut's gestiftet; hatte als Hauptabsicht, die Musik jüngerer Componisten aufzuführen, hauptsächlich solcher, denen es an Einfluss fehlte, bei einem Theater anzukommen, und die auch sonst nicht hinreichende Mittel hatten, gehörig bekannt zu werden. *)

Das *Athenée* spielte dann hauptsächlich Haydn, Mozart, Beethovens Ouverturen und Solis. Die Concerte wurden erst von dem Componisten Chelard dirigirt; in der

*) Wahrlich ein nachahmenswerthes Beispiel, was dem Kunstsinn und der Humanität der Franzosen zur Ehre gereicht.
D. R.

Folge kamen Girard, der gegenwärtig als Capellmeister an der *opera comique* fungirt, Grasset, Vidal und Barbareau.

Die beiden letzten waren ehemals Kapellmeister am *Theatre des Italiens*. Das *Athenée* existirt bis heute.

Von 1826 bis 1833 bestanden noch:

1) die *Societé philharmonique*; sie gab ihre Concerte abwechselnd in dem Local St. Jean, oder im Rathhaus. Unter ihren zahlreichen Mitgliedern zeichnen wir Künstler wie Mazas, Fontaine, Urhan u. s. w. aus. Diese Gesellschaft huldigte hauptsächlich Beethovens Genius.

2) Die *Societé libre des beaux arts* unter deren Mitgliedern sich eine Musik-Section bildete.

Rücksichtlich ihrer Organisation sieht letztere den übrigen gleich. Sie hatte lange zum Capellmeister Hrn. Delaire, der passable Symphonien in Haydns Manier geschrieben. Die Gesellschaft besteht wirklich noch, wie auch die *Nouvelle societé philharmonique* welche im Jahre 1828 durch Hrn. Loiseau, den heutigen Orchesterchef des *théâtre francais* — damals erster Geiger der *opera comique* — begründet wurde. Herr Loiseau dirigirt diese Gesellschaft, die im Augenblick in voller Blüthe ist. Es wird jeden Sonntag in der *Salle Montesquieu* ein Concert gegeben, wo man meistens neuere Compositionen, mitunter aber auch solche älterer Meister zur Aufführung bringt.

Diess ist es ohngefähr im Allgemeinen, was wir über das Vorhandenseyn von Musikvereinen in Paris haben ermitteln können.

Es wird nun wohl die Erklärung nicht nöthig seyn, die Mehrzahl der diesen Vereinen angehörenden Mitglieder seyen Künstler vom Fach und eigentliche Liebhaber mehr seltene Erscheinungen.

Ueberhaupt genommen geniessen Verbindungen solcher Art nicht vielen Rufes. Ihre Existenz ist nur von Wenigen gekannt; ihre Leistungen werden beinahe nie Gegenstand des Journalismus. Die Gesellschaften kommen, gehen, und kaum weiss man dass sie da gewesen.

Wer auf Oeffentlichkeit Anspruch hat, tritt selten in eine unbekannte Corporation, wo er eben ohne Zweifel nicht sehr bekannt würde. Da thun öffentliche Concerte mehr, und es giebt deren jeden Winter bis zur Sättigung. Es geht hier wie beinahe überall, dass nämlich nur das als gross gilt, was öffentliche Anerkennung gefunden.

Das Publicum kennt kein anderes Kriterium, hat keine andere Richtschnur, kann nichts Anderem seinen Beifall schenken. Beifall aller ist ein Element des Lebens, eine Ursache der Regsamkeit, ein Sporn des Ehrgeitzes.

Woher soll nun Beifall für einen in Paris existirenden Dilettantenverein, den man neben der Vortrefflichkeit, neben dem trotz tausend Stimmen gepriesenen kaum kennt, oder vielleicht nicht einmal kennt, und zu dessen Würdigung die Mehrzahl nie gelangen wird, weil man mit einem sich als Liebhaber ausgebenden practischen Künstler immer nachsichtiger oder oberflächlicher umzugehen pflegt als mit einem Professionsmann der auf Anerkennung und schiedsrichterliche Würdigung gerechten Anspruch hat! Es ist nicht möglich. Wir glauben uns demnach nicht geirrt zu haben, wenn wir die Existenz frei übender Dilettantenvereine in Paris als etwas kaum Mögliches angesehen.

Unsere Angabe findet in mancherlei Erfahrungen ihre Bestätigung. Zudem sind bei Vereinen solchen Charakters die Künstler immer in Mehrzahl und die anderen bedürfen kaum der Erwähnung.

Wie klein auch die Zahl eigentlicher Liebhaber sey, so ist es denn doch immer eine erfreuliche Erscheinung im Bereiche der Kunst. Sich anspruchslos anderen, meist bewährten oder doch bis zu einer nicht unbedeutenden Fertigkeit herangereiften Männern anreihen, zeigt von Liebe für die Sache, von gefühltem Bedürfnisse. Diese Liebe, diese leichte Anregung zur Entfaltung des Schönen, bleibt sodann in keiner Familie völlig unbekannt. Der Musikunterricht hat in gegenwärtiger Zeit eine Universalität erhalten, über die wir nicht genug unsern Beifall ausdrücken können. Das weibliche Geschlecht lernt das Clavier, und es ist auch nichts Seltenes, hier und da frische junge Stimmen zu hören. Auch in Knabenanstalten ist man mit dem Erlernen des Claviers (seltener der Geige,) oder eines anderen Instrumentes beschäftigt. Selbst in den Armenschulen wird Gesangunterricht ertheilt; und so wird auch in der unteren Classe des Volks der Keim des Besseren und Edlen entfaltet. Man findet mitunter sogar Anstalten, Handwerkern geöffnet, und wir übertreiben nicht, wenn wir angeben, wie uns der Vortrag ihrer Chöre befriedigt. Die Reinheit der Execution wie auch das Ensemble, verdienen unseren völligen Beifall.

Von musikalischen Materialien giebt man meistens der italienischen und französischen Musik, als weniger schwer einzustudirend, den Vorzug. Das Deutsche jedoch hat auch Eingang gefunden.

Beethoven als Instrumentalcompositeur ist ein bekannter, von vielen hochgepriesener, von wenigen verstandener Name; Schubert begeistert augenblicklich mit seinen Melodien, sonst aber giebt man in kleinen Kreisen als Gesangmusik den französischen Romanzen den Vorzug, die allseitiger als sonstige Compositionen dem Charakter des Volkes zu entsprechen scheinen.

Es ist bei All dem der Umstand nicht zu vergessen, dass wir in Frankreich, in Bezug auf musikalische Bildung der Mehrzahl noch nicht weit über die Wiege hinaus sind. Nimmt die Sache ferner ihren Lauf wie es bisher der Fall war, so darf man sich froher Hoffnung hingeben, denn guter Wille, Lust und Liebe sind mehr als Bürgen des noch nicht errungenen, aber bevorstehenden Sieges.

So viel für diesesmal; in einem späteren Aufsatze werden wir über Dilettantenvereine der Provinzen schreiben, wo muthmasslich eine ansehnlichere Aerndte bevorsteht.

Paris im Jänner 1841.

Dr. G, Kastner.

V.

Ueber den Gebrauch der verschiedenen Notenschlüssel in der Musik.

Eine Abhandlung zur Erleichterung des Verstehens derselben und des Notensystems.

(Mit vier Tabellen.)

Die Ursache, warum Vielen die verschiedenen Notenschlüssel als ein fast unauflösbares Räthsel erscheinen, mag wohl in der Art des Unterrichts der musikalischen Elemente zu finden seyn; weil dabei gewöhnlich nur ein Schlüssel *) gelehrt wird, ohne — was die Kenntniss der übrigen Schlüssel erleichtern würde — das ganze Notensystem zu erklären! —

Viele Musiktreibende gerathen in Verlegenheit, wenn ihnen ein anderer als jener Schlüssel vorkömmt, den sie gewohnt sind; es dürfte desshalb Nachstehendes Manchen willkommen erscheinen. **)

---

*) Dass man bei dem Clavier, Violoncell, Fagott etc. mehrere Schlüssel erklärt, weil bei diesen Instrumenten mehrere gebraucht werden, kann obige allgemeine Behauptung nicht wiederlegen.

**) Dem mit der Sache theilweise oder ganz Vertrauten, wird manche Wiederholung unnütz erscheinen; dem Unkundigen aber wird dadurch Gelegenheit, den Gegenstand um so fester aufzufassen.

Zum Aufschreiben der Noten bedient man sich des aus fünf Linien bestehenden Notensystems (Fig. 1.) Diese Linien werden von unten nach oben gezählt (Fig. 2) und bilden vier Zwischenräume (Fig. 3).

Zum Bezeichnen jener Töne, welche so hoch oder so tief sind, dass die fünf Linien des Notensytems nicht ausreichen, bedient man sich der Hülfslinien über oder unter den Linien (Fig. 4). Wollte man sich der Hülfslinien nicht bedienen, so müsste das Notensystem statt fünf, mindestens eilf (siehe Fig. 5), ja noch mehr Linien haben. Da jene Töne, welche über oder unter das fünflinige Notensystem gesetzt werden müssen (also mehr als fünf Linien zu ihrer Bezeichnung nöthig machen) nicht so häufig vorkommen, so ist es für den Ueberblick viel leichter, statt f o r t w ä h r e n d mehr als fünf Linien zu gebrauchen (siehe Fig. 6), nur fünf anzunehmen und vorkommendenfalls die fehlenden durch Hülfslinien zu ersetzen (Fig. 7). Bei Fig. 8 ist deutlich zu ersehen, dass durch die Hülfslinien genau angedeutet ist, welche Räume die Noten auf einem System von eilf Linien einnehmen würden. Wie noch höhere oder noch tiefere Noten zu bezeichnen sind, bedarf wohl keiner besonderen Erklärung. Betrachten wir nun das Notensystem von fünf Linien noch einmal, so finden wir die Reihenfolge der Räume durch Punkte (Notenköpfe) und Ziffern bei Fig. 9 angegeben; die Reihenfolge mit Hülfslinien ist bei Fig. 7 ersichtlich. Hier ist nun zu bemerken, dass die Räume des Notensystems keine bestimmten Namen haben, sondern solche erst durch vorzusetzende Schlüssel erhalten; ein und derselbe Raum erhält also, je nachdem ein Schlüssel vorgesetzt wird, einen andern Namen. Wir haben dreierlei Notenschlüssel g e s t a l t e n, nämlich einen G, einen C und einen F Schlüssel. Die Gestalt derselben ist bei Fig. 10 ersichtlich. Jeder Schlüssel giebt demjenigen Raum den er auf dem Notensystem einnimmt seinen Na-

men. Der G Schlüssel, auch Violinschlüssel, schliesst die zweite Linie ein, und giebt dieser seinen Namen G(Fig. 11). Eine Note also, welche auf der zweiten Linie steht, heisst im Violinschlüssel G. — Der C Schlüssel schliest entweder die erste (Fig. 12), die dritte (Fig. 13) oder die vierte Linie (Fig. 14) ein und giebt also bald der ersten, bald der dritten oder vierten Linie seinen Namen C. — Der erste C Schlüssel heisst Sopran- oder Discant-, der zweite Alt- und der dritte Tenorschlüssel. Der F Schlüssel welcher die vierte Linie einschliesst und dieser seinen Namen F giebt, heisst Bassschlüssel (Fig. 15). — Dadurch dass der C Schlüssel drei verschiedene Räume einschliesst, entstehen also aus den drei Gattungen von Schlüsselgestalten fünf übliche Notenschlüssel.

Kennt man diese fünf Schlüssel, weiss man wie sie (der Gestalt nach) heissen und welchen Raum Jeder einnimmt, so kennt man in jedem Schlüssel eine Note gewiss! Weiss man nun (was bei Fig. 9 angegeben ist), wie die Räume aufeinander folgen und kennt die sich immer gleich wiederholende Folge der Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, so kennt man auch die Noten in allen Schlüsseln und wird bei einiger Uebung bald einen wie den andern benützen können; natürlich aber in jenen die meiste Uebung haben, deren man sich am häufigsten bedient. Eine Schwierigkeit aber zeigt sich noch, wenn man dieselbe Tonlage in verschiedenen Schlüsseln bezeichnen will; weil nicht alle Tonwerkzeuge gleichen Tonumfang haben. — Fig. 16 enthält die Benennung der auch in Fig. 7 angegebenen Tonreihe in den fünf Schlüsseln. Die oft aufgeworfene Frage und Bemerkung: „Warum überhaupt so viele Schlüssel? Alles in einem Schlüssel geschrieben würde viel fasslicher und einfacher seyn!" wäre einfach damit zu beantworten: weil man sie eben einmal hat und — sollen nicht fast alle bisher erschienenen Musikalien unbrauchbar werden — nicht abschaf-

fen kann! — Wir wollen es aber versuchen, unseren geehrten Lesern eine, wenn auch nicht erschöpfende, doch befriedigendere Antwort zu geben.

Aus der Erklärung des Notensystems ist zu ersehen, wie man sich bemüht hat, dasselbe durch das Einführen von Hülfslinien möglichst zu vereinfachen. Dennoch bleiben die Hülfslinien, besonders wenn deren noch mehrere vorkommen, als bei Fig. 7 angegeben sind, belästigend. Wollte man sich aber bei der grossen Verschiedenheit des Tonumfanges der musikalischen Tonwerkzeuge nur eines Notenschlüssels bedienen, so müsste man die Zahl der Hülfslinien noch bedeutend vermehren, was dann Ueberblick und Schreibart ungemein erschweren, ja fast unmöglich machen würde. Man hat desshalb, um für die ganz tiefen, mittleren, hohen und höchsten Tonwerkzeuge die Hülfslinien so viel als möglich zu sparen, die verschiedenen Notenschlüssel eingeführt, was namentlich bei Partituren nothwendig war. Andere Gründe zu erwähnen, oder zu erörtern, dürfte hier überflüssig seyn.

Die sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a und h wiederholen sich bekanntlich im verjüngten Maasstabe — noch einmal so hoch — zum Oefteren, wodurch die verschiedenen Octaven entstehen, welche wir unter den Benennungen Contra, grosse, kleine, ein- zwei- drei- und viergestrichene Octave kennen. Um nun bei der steten Wiederholung gleicher Buchstaben (Notennamen) bezeichnen zu können, welcher Octave dieselben angehören, müssen sie auf dem Notensysteme verschiedene Räume einnehmen — und wo diese Räume (bei nur 5 Linien) nicht vorhanden sind, müssen sie durch Hülfslinien angedeutet werden. Wie gross die Zahl der Hülfslinien von der Contraoctave bis zur 4 gestrichenen Octave seyn müsste wenn man sich nur eines Schlüssels bedienen wollte, ist unter Fig. 17 und daraus deutlich zu ersehen, wie nothwendig

das Einführen verschiedener Schlüssel, schon der Abhülfe eines solchen Missstandes wegen, war.

Das contra F auf dem Pianoforte, im Bassschlüssel mit 4 Hülfslinien geschrieben (eine durch und 3 über dem Kopfe der Note) müsste zehn Hülfslinien erhalten, wovon eine durch und 9 über dem Kopfe, und die höchste Note, das viergestrichene F, bekäme sieben Hülfslinien, 6 unter dem Kopf und eine durch den Kopf.

Man sehe nun die gesammte Tonreihe von contra F bis inclus. zum viergestrichenen F in nur einem, dem Violinschlüssel, geschrieben, Fig. 18. Bei solcher Schreibart müsste man also 22 Linien, oder bei dem Notensystem von fünf Linien zehn Hülfslinien unten und sieben oben haben. Wie schwer würde das zu überblicken seyn! Durch die verschiedenen Schlüssel aber kann der bezeichnete Umfang mit nur 4 Hülfslinien unten, und sieben oben, aufgezeichnet werden (Fig. 19); es sind also hier schon eilf Linien erspart. *)

---

*) Hier ist der Ort, an welchem erklärt werden muss, woher die Benennungen der verschiedenen Octaven kommen; da Manche davon keine, oder unrichtige Begriffe haben. Ehe man die jetzige (bekanntlich von Guido aus Arezzo erfundene) Notenschrift hatte, wurden die Töne durch Buchstaben bezeichnet und zwar: die Contratöne durch den Beisatz *contra* als: contra f, contra g, u. s. w.; die Töne der grossen Octave durch grosse lateinische Buchstaben; jene der kleinen 8ve durch kleine lateinische Buchstaben; jene der anderen Octaven aber durch kleine lateinische Buchstaben mit je einem, zwei drei oder vier Strichen; woher dann die Benennung der grossen, kleinen, 1, 2, 3 und 4 getrichenen Octaven. (Fig. 20.)

Diese Erläuterung wird die Ansicht Jener berichtigen, welche glauben, die Striche, (einer, zwei, drei oder vier) durch den Hals der Noten bedeuten die 1, 2, 3 oder 4 gestrichene Octave. Es ist eine empfehlens-

Fig. 21 gewährt einen Ueberblick der 6 Octaven in den fünf verschiedenen Schlüsseln, und giebt ein Bild in welcher Octavenlage sich hauptsächlich jeder derselben bewegt. Es ist bei jedem Schlüssel jene Höhe oder Tiefe angegeben, welche im äussersten Falle vorkommen kann. Bei der viergestrichenen Octave ist zu bemerken, dass man es sich mit den Noten derselben häufig bequem macht, indem man solche eine Octave tiefer und *in Octava* darüber schreibt; was dann bedeutet, dass die Noten eine Octave höher zu nehmen sind als sie dastehen (siehe Fig. 22). *Octava basso* oder *alto* bedeutet eine Octave tiefer als es dasteht (Fig. 23).

Bei Fig. 24 finden wir eine und dieselbe Stelle in den fünf verschiedenen Schlüsseln geschrieben. Violin Sopran und Altschlüssel sind hier auch der Gleichheit der Tonhöhe nach richtig; Tenor und Bassschlüssel aber bezeichnen zwar auch dieselbe Melodie; sollten sie jedoch ebenfalls mit den andern in gleicher Tonhöhe stehen, so müssten sie wie bei Fig 25 geschrieben seyn. Um sich davon genau zu überzeugen, vergleiche man in Fig. 21 das g der eingestrichenen Octave, welches die Melodie der in Fig. 24 angeführten Stelle beginnt, durch alle fünf Schlüssel.

Wer sich mit den verschiedenen Schlüsseln recht vertraut machen will, schreibe sich irgend eine Gesangstelle wie jene in Fig. 24. in allen Schlüsseln auf und spiele sie dann durch; diess ist die beste Uebung! —

Noch Eines zu bemerken, wird von Nutzen seyn:

---

werthe Uebung bei dem Studium der verschiedenen Schlüssel, wenn man die Fig. 21 häufig am Clavier durchnimmt, um sich mit Lage und Schreibart recht bekannt zu machen; weil man auf diesem Wege genau kennen lernt, welche Note man in jedem Schlüssel zu nehmen hat um auch der Tonhöhe nach die richtige zu schreiben oder zu spielen.

Die Fig. 21 giebt ein Bild, in welcher Octave sich in der Regel jeder Schlüssel bewegt, nämlich:

Der Bassschlüssel beginnt mit den Contratönen und erstreckt sich bis inclusive der eingestrichenen Octave.

Der Tenorschlüssel erscheint in der Hälfte der grossen Octave und geht bis zur Hälfte der zweigestrichenen Octave.

Der Altschlüssel geht von der kleinen bis gegen Ende der zweigestrichenen Octave.

Der Sopranschlüssel erscheint in der Hälfte der kleinen Octave und reicht bis gegen das Ende der dreigestrichenen Octave.

Der Violinschlüssel, mit dem e der kleinen Octave beginnend, reicht bis inclusive zur viergestrichenen Octave. *)

---

*) In der Musik erscheinen die Töne von der grossen Octave bis inclusive der dreigestrichenen Octave am häufigsten; die Contratöne und jene der viergestrichenen Octave schon seltener. Durch die Vertheilung der Töne in fünf Schlüssel hat man nun die Schreibart so geordnet, dass der Bassschlüssel für die tiefsten, Violin- und Sopranschlüssel für die höchsten, und der Alt- und Tenorschlüssel für die mittleren Töne bestimmt sind; wo dann, wenn man weder in Höhe noch Tiefe — was nur seltener vorkömmt — zu weit geht, das Notensystem von fünf Linien (höchstens mit Gebrauch weniger Hülfslinien) in der Regel ausreicht. Würde man sich aber nur eines Schlüssels bedienen (siehe Fig. 18) so wäre eine den Ueberblick sehr erschwerende Masse von Hülfslinien nöthig. Welchen anderen Nutzen nun die verschiedenen Schlüssel — namentlich in Partituren — noch haben, wird sich im Laufe der Zeit zeigen; hier wo es sich nur darum handelt, dieselben kennen zu lernen, ist nicht der Ort, darüber abzuhandeln. In früheren Zeiten hatte man noch den Halbbass oder Baritonschlüssel,

Noch ein Mittel, Hülfslinien zu ersparen — was namentlich bei Violoncell, Bratsche und Fagott vorkömmt — ist das Uebergehen von einem Schlüssel in einen Anderen. Siehe Fig. 26.

In solchen Fällen glaubt der Nichtunterrichtete es tiefer, weil es auf dem Notensystem so aussieht; diess ist aber nicht der Fall, denn diese Täuschung entsteht durch die Lage des Schlüssels. Man prüfe die Beispiele von Fig. 26 und vergleiche sie mit Fig. 21, so wird jeder Zweifel schwinden.

Um nun das Gesagte zu recapituliren und unbezweifelbar das vollkommene Verstehen zu bezwecken, wollen wir alles in Fragen und Antworten noch einmal bringen.

Aus wie vielen Linien besteht das Notensystem?

Aus Fünfen!

Wie werden dieselben gezählt?

Von unten nach oben.

Wie viele Zwischenräume bilden diese fünf Linien?

Vier.

Reichen diese Linien zum Bezeichnen aller (hohen und tiefen) Töne aus?

Nein!

Wie hilft man sich in solchen Fällen?

Durch Hülfslininien über und unter dem Notensystem.

Was bedeuten also diese Hülfslinien?

---

welcher den 2ten Zwischenraum einnahm; auch den Violinschlüssel setzte man auf die erste Linie. Da der Schlüssel dem Raum, welchen er einnimmt, seinen Namen giebt, so ist leicht zu ermessen wie da die Noten hiessen.

Ein grösseres, aus mehr als fünf Linien bestehendes Notensystem.

Wie viele Hülfslinien giebt es?

Eigentlich zehn unter, und sieben über dem Notensystem. (S. Fig. 17 u. 18)

Bedient man sich dieser vielen Hülfslinien?

Nein! Man bedarf ihrer höchstens nur vier unter und sieben über dem Notensystem.

Wodurch werden die anderen unnöthig?

Dadurch dass die Räume des Notensystems nicht immer denselben Namen haben.

Welche Namen haben denn die Linien und Zwischenräume des Notensystems?

Ursprünglich keine!

Wodurch erhalten dieselben ihre Namen?

Durch die Notenschlüssel.

Auf welche Weise?

Jeder Schlüssel giebt dem Raum welchen er einschliesst seinen Namen.

Wie viele Notenschlüssel giebt es?

Drei.

Wie heissen sie?

G, C und F Schlüssel.

Welche Räume nehmen sie ein?

Der G Schlüssel steht auf der zweiten Linie; der C Schlüssel erscheint dreimal: auf der ersten, auf der dritten nnd auf der vierten Linie; und der F Schlüssel nimmt abermals die vierte Linie ein.

Haben diese Schlüssel auch noch andere Namen?

Ja! Der G Schlüssel heisst Violinschlüssel; der C Schlüssel auf der ersten Linie heisst Sopran- auch Discantschlüssel; auf der dritten Linie heisst er Alt- und

auf der vierten Linie Tenorschlüssel; der F Schlüssel endlich heisst Bassschlüssel.

Wie kömmt es, dass nun fünf Schlüssel erscheinen?

Weil der C Schlüssel dreimal auf verschiedenen Räumen vorkömmt.

Wie viele wesentlich verschiedene Notennamen hat man?

Sieben.

Wie heissen diese?

c, d, e, f, g, a und h.

Reichen diese aus um alle hohen und tiefen Töne zu bezeichnen?

Durch öftere Wiederholung derselben ja.

Wie geschieht diese Wiederholung?

Man nimmt nach h wieder c und lässt so die Buchstaben in derselben Reihe folgen, bis wieder zu c, und so fort.

Wie oft tritt eine solche Wiederholung ein, um alle Töne vom Tiefsten bis zum Höchsten, zu bezeichnen?

Sechsmal!

Wodurch unterscheiden sich aber diese gleichen Buchstabenreihen hinsichtlich ihres Klanges und ihrer Schreibart?

Jede folgende Reihe ist noch einmal so hoch als die Vorhergehende, und nimmt auch einen höheren Raum auf dem Notensysteme ein.

Hat man denn auch bezeichnende Namen für dieselben?

Allerdings!

Welches sind diese Namen?

Man nennt acht Töne eine Octave und giebt jeder Octave einen bezeichnenden Beinamen als:

Die untersten Töne (hier wird ein 6 octaviges Clavier

angenommen) von f bis inclusiv h heissen Contratöne. Die erste Tonreihe von c bis h nennt man grosse Octave, die zweite kleine, die dritte eingestrichene, die vierte zweigestrichene, die fünfte dreigestrichene und die sechste viergestriche Octave.

Wo steht das eingestrichene c in den verschiedenen Schlüsseln? *)

Im Violinschlüssel unter der ersten Linie mit einem Striche durch den Kopf.

---

*) Aehnliche Fragen stelle man sich selbst, und prüfe dann unter Fig. 21 die Beantwortung derselben. Diess ist die beste Uebung und das sicherste Mittel, bald mit allen Schlüsseln vertraut zu werden. Angenommen aber, es würde Manchem immer noch schwer die Sache zu begreifen, dürfte nachstehendes Hausmittelchen auch noch helfen. Einen Schlüssel hat doch gewiss jeder Musiktreibende in der Uebung! Er zähle also von diesem nach, um wie viele Räume auf dem Notensystem ein Schlüssel von dem Anderen entfernt ist, und merke sich dieses. Z. B. Das eingestrichene e steht im Violinschlüssel auf der ersten, im Sopranschlüssel aber auf der zweiten Linie; also in letzterem eine Linie (oder zwei Räume mit dem ersten Zwischenraum) höher als im ersteren. Dasselbe Verhältniss stellt sich nun bei allen Noten in diesen beiden Schlüsseln heraus. Im Altschlüssel steht das genannte e auf der 4ten Linie, also 3 Linien höher als im Violinschlüssel; und im Tenorschlüssel, in welchem es die fünfte Linie einnimmt, steht es 4 Linien höher als im Violinschlüssel. Im Bassschlüssel endlich finden wir es schon auf der siebenten Linie; also 6 Linien höher als im Violinschlüssel. Auf diese Art könnte man — kennt man einen Schlüssel — die Notennamen durch alle Schlüssel herausfinden. Dieses Mittel ist jedoch nur Solchen zu empfehlen, welche die Sache selbst zu wenig interessirt, um das Vorhergegangene zu studiren.

Im Sopranschlüssel auf der ersten Linie.
„ Alt ditto „ „ dritten „
„ Tenor ditto „ „ vierten „
„ Bass ditto über der fünften Linie mit einem Strich durch den Kopf.

Nach dem bisher Verhandelten dürfte die Kenntniss aller Schlüssel nur noch der Uebung bedürfen um vollständig erlangt zu werden. Dass man auch mit nur einem, oder doch mit zwei Schlüsseln (bei irgend zweckmässiger Wahl des Raumes worauf solcher oder solche zu stellen) ausreichen könnte, ist zwar nicht in Abrede zu stellen; nachdem man sich aber so lange Zeit der genannten fünf Schlüssel bedient hat, würde man bei Reduction derselben nach einiger Zeit alle jene Tonstücke, in welchen sie noch vorgeschrieben sind, nicht mehr gebrauchen können, oder man müsste sie eben doch erlernen. Viele Componisten bedienen sich häufig schon nur des Violin- und Bassschlüssels (wo es thunlich ist) können aber doch nicht umhin, auch mitunter die Anderen noch zu nehmen. Selbst Versuche, eine ganz neue Notenschrift, einzuführen sind bereits gemacht worden (unter anderen 1811 in der Leipziger allgem. Mus. Ztng) werden aber — selbst bei anerkannter Zweckmässigkeit — die bisherige aus den schon angegebenen Gründen nicht zu verdrängen vermögen.

F. S. Gassner



Fig: 2.

Fig: 5.

Fig: 9.

1 2 3 4

1: 2: 2. 2. 3.

oder

oder auch

F

...hlüſsel. C.Schlüſsel. Schlüſsel.

Fig: 11.

Tenor:

g c.

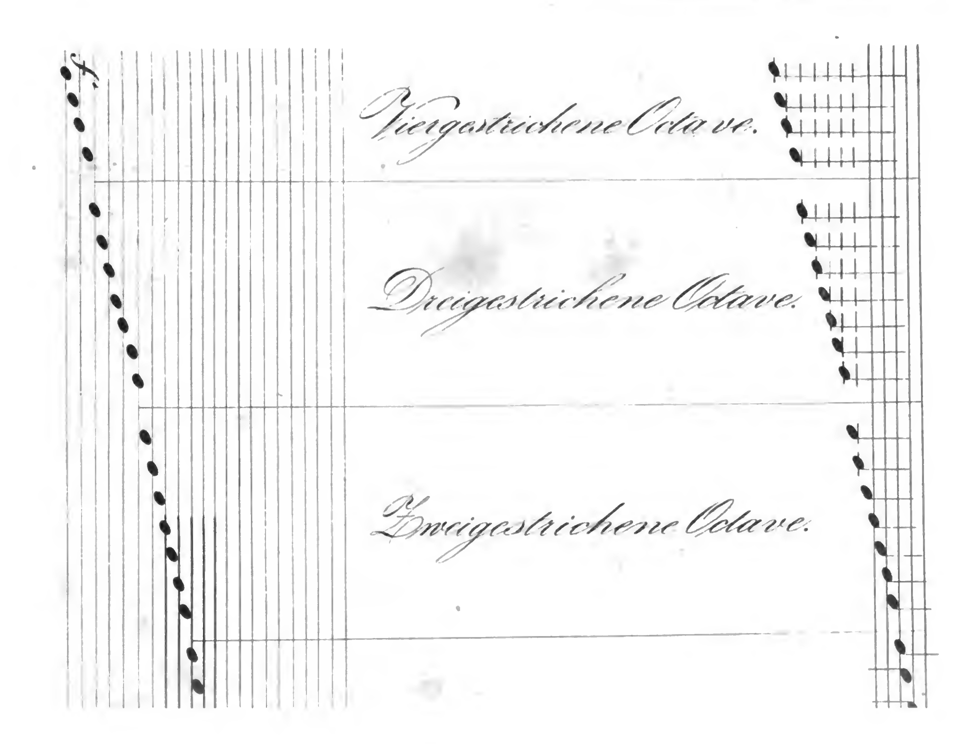
Fig: 15.

Baſs.

f.

Fig: 16.

Violin.	c	d	e	f
Sopran.	a	h	c	d
Alt.	d	e	f	g
Tenor	h	c	d	e
Baſs.	e	f	g	a


f.
Viergestrichene Octave.
Dreigestrichene Octave.
Zweigestrichene Octave.

ve. 3 gestr. 8ve. 4 gestr. 8ve.

Fig. h. c. d. e. f. g. a. h. c. d. e. f.

hen. dreigestrichen. viergestrichen.

Violin.

Sopran.

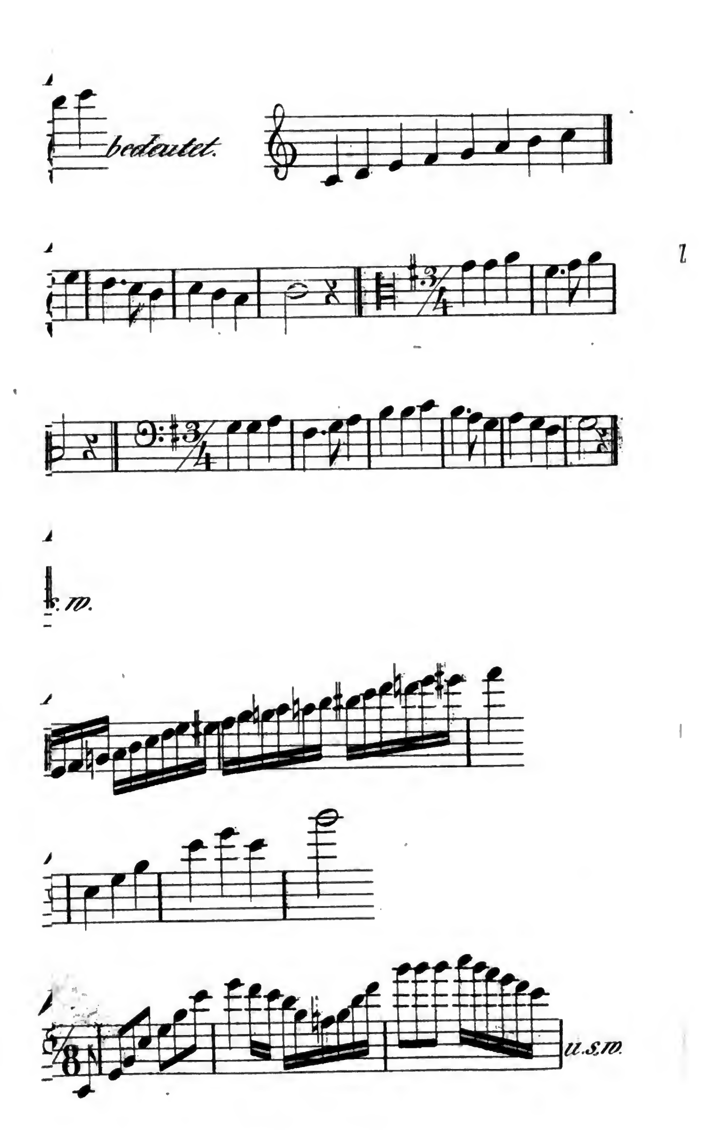
Alt.

Tenor.

Bass.

Viergestrichene

ne Octave. Dreigestrichene Octave. Octave.



bedeutet.
u.s.w.

VI.

Zur Aufführung in Musikvereinen sich eignende neuere Compositionen. *)

A. Vocal - Ensemblestücke.

Pachali (F. J) Ostercantate f. 4 Singst. u. Orchester. Breslau b. Leuckart.

Lvoff. Volkshymne der Russen, für Tenor mit Chor und grossem Orchester. Berlin b. Schlesinger.

---

*) Es sind hier vorsätzlich nur Ensemblestücke angeführt, weil wohl mit Recht vorausgesetzt wird, dass Vocalisten und Instrumentalisten Gelegenheit haben oder suchen werden, sich mit neuen, zum Solovortrage geeigneten Compositionen selbst bekannt zu machen. Auch würde deren Angabe desshalb sehr wenig genügend erscheinen, weil bei solcher Wahl die individuelle Fähigkeit massgebend seyn muss! — Sollten später Musikverleger sich veranlasst sehen, ihre Novas zur Ankündigung und Besprechung an die Redaction einzusenden, so soll diese Rubrik eine grössere Ausdehnung erhalten, ohne jedoch förmliche Recensionen aufzunehmen; da nur eine allgemeine Besprechung, respective kurze Beurtheilung, solcher Compositionen im Plane liegt, welche zunächst das Publikum unserer Zeitschrift interessiren möchten, diese aber durch Einsendung von Seiten der Hrn. Verleger schneller vorgenommen werden kann, als wenn wir erst auf dem gewöhnlichen Wege deren Bekanntschaft machen können.

Titl. Kriegerchor f. Männerstimmen, mit Orch. Mainz b. Schott.

„ Die nächtliche Heerschau, Männergesang mit Orchester. Mainz b. Schott.

Triest. H, Vierstimmige Gesänge f. Sopr. Alt. Ten. und Bass. Part. u. Stimmen. Berlin b. Lischke.

Schmieder. G. Fr., Wohlthun schafft Seligkeit. Cantate f. 4 Sing. Dresden in Commission b. Meser.

Mangold. C. A., Der Morgen, 4 stimmiger Männerchor.
„ Die Abendglocken desgl.
Mainz b. Schott.

Bräuer. C., 3 Cantaten, mit ganz leichter u. kleiner Orchesterbegleitung. Grimma im Verlagscomptoir.

Wiss, 40 4 stimmige religiöse Chorgesänge verschiedener Meister. Speyer b. Neidhard.

Schneider Fr., 6 altdeutsche Lieder f. 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Leipz. b. Breitkopf u. Härtel.

Richter E. F., Hymne f. Chor mit Orchester. Leipzig b. Breitkopf u. Härtel.

Seyfried. Jgn. v., Drei Trauermotetten f. 4 stimmigen Chor, mit Orgel, 2 Violinen, Contrabass u. 3 Posaunen (unboligat). Breslau b. Leuckart.

Pollak. E., Bergmannsgruss f. 4 Männerstimmen mit Pforte oder auch mit Harmoniebegleitung. Mainz b. Schott.

Gleichmann. J. A., Cantaten für die Kirche, für kleinere und grössere Musikchöre. Hildburghausen b. Kesselring.

Stunz. J. H, Banketlied für 4 stimmigen Männerchor mit Begleitung von 5 Trompeten, 4 Hörnern, Posaune Ophicleyde u. Pauken. München b. Falter.

Reissiger C. G., Chorgesänge und Quartetten für frohe Liedertäfler f. 4 Männerstimmen. Berlin bei Schlesinger.

Zöllner, A., Der deutsche Männerchor, leicht ausführbare Compositionen f. 4 Männerstimmen. Schleusingen b. Glaser.

Hetsch L., 15 leichte Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Stuttgardt b. Zumsteg.

Reissiger C. G., Der Herr macht alles wohl, v. F. Kunath, leicht ausführbare Cantate f. 4stimmigen Gesang mit Orchesterbegleitung. Meissen b. Gödsche.

Reissiger F. A., 3 launige Gesänge f. 4 Männerstimmen. Leipzig b. Klemm.

Sörgel F. W., Liedertafler Reiselied f. 4 Männerstimmen. Nordhausen b. Fürst.

B. **Instrumental-Ensemblestücke.**

Adam., Ouverture du fidèle Berger, gr. Orchester. Mainz b. Schott.

Dolch A. G., Ouverture f. kleines Orchester. Chemnitz b. Häcker.

Tittman Fr., Zwei Polonaisen f. kleines Orchester. Chemnitz b. Häcker.

Donizetti., Ouverture de Robert Devereux. Mainz b. Schott

Glapisson. L., Ouverture in C., Mainz b. Schott.

Bann H., Casino, die Musikgesellschaft auf dem Lande, Sammlung v. Pot-pourris aus den beliebtesten Opern f. 8stimmiges Orchester als: 2 Violinen, Alt, Bass, Flöte, Clarinette und 2 Hörner.

Verhulst J. J. H., Gruss aus der Ferne. Intermezzo für Orchester. Leipzig b. Breitkopf u. Härtel.

Titl A. Fr., Ouverture zu Shakspeare's Lustspiel: die lustigen Weiber v. Windsor. Mainz b. Schott.

Friedrich d. Grosse, Ouverture zu dem italienischen Schäferspiele *il Re Pastore* f. kleines Orchester. Berlin b. Trautwein.

(Wird fortgesetzt.)

VII.

Fragmentarische musikgeschichtliche Notizen.

Anregungen zum Studium der Musikgeschichte.

Da es, wie schon die Ueberschrift besagt, ausser unserer Absicht liegt, mehr über die Geschichte der Musik als Bruchstücke zu geben, so werden auch nur Hauptmomente und Hauptpersonen in's Auge gefasst. —

Welchen Einfluss die Griechen auf die Musik gehabt, ist weltbekannt; ebenso, dass sie es sind, denen wir den wissenschaftlichen Theil unserer Kunst verdanken. Wir beginnen unsere Betrachtungen deshalb auch mit Pythagoras welcher 584 Jahre vor Christi Geburt lebte. Er war Stifter einer eigenen grossen Musikschule und — was für die Musikwissenschaft vom höchsten Interesse — Erfinder des Monochords. Wir übergehen, was Aristides, Euclid, Aristoteles, Plato, Plinius etc. im Laufe der Zeit für die Musik gethan, und machen einen Sprung bis auf den Gallier Ambrosius, der etwa 333 Jahre nach Christus zur Welt kam und 398 in Mayland als Bischof starb. Er gilt für den Verfasser (Erfinder) des nach ihm genannten Ambrosianischen Lobesanges — *Te Deum laudamus* — und hat überhaupt durch viel Neues (in modulatorischer

und rhythmischer Hinsicht) den Gesang wesentlich verbessert.

Von Ambrosius gehen wir wieder bis auf Karl den Grossen (geb. 742, gest. 814 Jahre n. Christi) durch welchen der Gregorianische Kirchengesang eingeführt wurde. Pabst Gregor der Grosse, von dem der genannte Gesang seinen Namen hat, war nicht nur Erfinder desselben, sondern überhaupt ein Mann der auf die Kunst grossen und wohlthätigen Einfluss hatte. Ihm verdanken wir die Grundlage unserer jetzigen Notenschrift; er war es, der sich zuerst der sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h bediente, wodurch die 2000 Tonzeichen die man bis dahin in der griechischen Musik im Gebrauch hatte, verdrängt wurden. — Uebergehen wir das Dazwischenliegende, und betrachten wir die Entwicklungsperiode der modernen Musik, welche mit dem Benedictiner Mönche Guido Aretinus, 1010 — 1050 n. Christus, beginnt. Was Gregor der Grosse begonnen, war zu vollenden, diesem Manne vorbehalten. Durch ihn haben wir unsere jetzige Notenschrift. Von ihm bis zum Jahre 1520 wirkten: Jakob Obrecht, Johann Okenheim oder Okegem, M. Luther, Senfel, Agricola, Galileo etc. mit dem herrlichsten Erfolge für die weitere Entwicklung des Musiksystems. Von 1520 an aber finden wir schon Namen wie Orlando di Lasso, (geb. zu Bergen im Hennegau 1520, Capellmeister in München von 1557 bis zu seinem Tode 1594); Giovanni Palestrina, (1594 als Capellmeister in Rom gestorben); Ludovico Viadana (als Erfinder des Generalbasses bezeichnet, lebte noch 1644 als Domcapellmeister in Mantua); Gregorio Allegri (geb. zu Rom 1590, gest. 1640, nach Anderen 1652) und Aehnliche, deren Werke noch jetzt als classische Musterarbeiten verehrt werden. Nun kommen wir schon auf ein mehr allgemein bekanntes Terrain, denn jetzt erscheinen: Johann Christoph Bach (geb. 1643, gest. als Hof-

und Stadtorganist zu Eisenach 1705); Corelli, geb. 1653, gest 1713 in Rom, wo er im Pantheon begraben liegt. Scarlatti (geb. 1658 zu Neapel, starb daselbst als erster königlicher Capellmeister 1728); Lully (geb. zu Florenz 1633, gest 1687); Fux — Verfasser des *gradus ad Parnassum* — (geb. um 1661, gest. als kaiserlicher Obercapellmeister in Wien 1755), deren Namen uns darum bekannter sind, weil sie unserer Zeit näher liegen.

Noch neuere Heroen der Kunst sind: Georg Friedrich Händel (geb. zu Halle 1683, gest. zu London 1759; liegt in der Westminster-Abtei begraben und hat ein prachtvolles Denkmal). Johann Sebastian Bach, (geb. zu Eisenach 1682, gest. 1750). Karl Heinrich Graun (geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, gest. als königlicher Capellmeister in Berlin 1759). Wer kennt nicht seinen Tod Jesu?

Girr. Bapt. Pergolesi — Compositeur des berühmten *Stabat mater* — (geb. zu Pergoli 1707, gest. 1739); er hiess eigentlich Jesi, sein Name war also nach seiner Geburtsstadt und seinem wirklichen Familiennamen zusammengesetzt. — C. P. Emanuel Bach, der berühmte Clavierspieler und Verfasser des classischen Werkes: Die wahre Art das Clavier zu spielen; (geb. 1714, gest. 1788.)

Ritter Christoph Gluck, (geb. zu Weidenwangen in der Oberpfalz, gest. 1787 in Wien.) Friedrich Wilhelm Marpurg, (geb. zu Seehausen in der Altmark 1718, starb als K. Pr. Kriegsrath in Berlin 1795). Seine Abhandlungen über die Fuge wurden bis jetzt von keinem Schriftsteller erreicht, noch viel weniger übertroffen, obgleich der Styl veraltet und die Noten fast unleserlich sind. — Gerbert, Martin von Hornau, Fürst-Abt von Sct. Blasien, (geb. 1720, gest. 1793). Er that unendlich viel für die musikalische Literatur, besonders für die Geschichte der Musik. — Georg Benda, — Erfinder des *Duodramas* — (geb. 1721, gest.

1795.) Seine Ariadne auf Naxos und sein Pygmalion sind classisch. Joseph Haydn (geb. zu Rochau in Unteröstreich 1733, gest. 1809). Johann Georg Albrechtsberger (geb. zu Klosterneuburg bei Wien 1756, gest. 1809 als Capellmeister bei St. Stephan in Wien). Andr. Emil Gretry, (geb. zu Lüttich 1741, gest. in Paris 1813). Georg Joseph Vogler (Abt, geb. zu Würzburg 1749, gest. zu Darmstadt 1814) Johann Friedrich Reichardt (geb. zu Königsberg 1752, gest. als K. Preuss. Capellmeister 1814). Daniel Gottlob Türk (geb. 1756, gest. als Musikdirector und Organist zu Halle 1813). Wolfgang Amadeus Mozart (geb. 1756 gest. 1791). Ludwig van Beethoven (geb 1770 zu Bonn, gest. 1827 zu Wien) und viele andere um die Kunst hochverdiente Männer neuerer und der neuesten Zeit, sind zu sehr allgemein bekannt um nicht mit Recht voraussetzen zu dürfen, dass weitere Namen, und ein Weiteres hier zu bringen nicht nöthig ist! — Um diesen flüchtigen Skizzen ein grösseres Interesse zu geben, wollen wir von dem Zeitpunkte an, mit welchem wir dieselben begonnen, ein Verzeichniss jener um die Musik auf irgend eine Weise verdienten Männer bringen, welche gleichzeitig gelebt und gewirkt haben, wobei wir bemerken, dass wir hier nichts erfinden, sondern nur Vorhandenes benützen konnten, wie namentlich Dr. Stöpel's Grundzüge der Geschichte etc.

Vom Jahr 584 bis 504 vor Chr.

Pythagoras.

Vom Jahr 484 bis 340 vor Chr.

Plato, Aristoteles.

Vom Jahr 340 bis 277 vor Chr.

Aristoxenus, Euclides.

Vom Jahr 203 bis 20 vor Chr.

Polybius, Hero von Alexandr., Aristides Quintilianus, Bachius sen., Alypius, Dydimus, Diodorus Siculus.

Im ersten Jahrhundert nach Chr.

Vitruvius, Plinius sen., Plutarch, Claudius Ptolemäus.

Im zweiten Jahrhundert nach Chr.

Theon aus Smyrna, Nikomachus, Gaudentius, Apulejus, Gellius, Pausanias, Pollux, Sextus Empiricus, Lucian, Clemens Alexandr.

Im dritten Jahrhundert nach Chr.

Athenaeus, Aelianus, Porphyrius, Censorinus.

Im vierten Jahrhundert nach Chr.

Jamblichus, Chalcidius, St. Ambrosius, St. Augustinus, St. Pambo, Macrobius.

Im fünften Jahrhundert nach Chr.

Martianus Capella, Stephanus Byzantinus.

Im sechsten, siebenten und achten Jahrhundert.
Von 500 bis 636.

Boethius, St. Nicetius, Isidorus, Cassiodorus, Gregorius Magnus.

Von 673 bis 735.

Beda venerabilis, Nemorarius.

Von 736 bis 804.

Alcuinus, Carl der Grosse.

Vom Jahr 804 bis 912.

Aurelianus, Amalarius, Remigius, Walfr. Strabo, Photius, Regino, Notker (Balbulo), Notker (Labeo).

Vom Jahr 912 bis 1010.

Hucbaldus oder Ubaldus, St. Odo oder Oddo, Bernelinus, Psellus.

Vom Jahr 1010 bis 1066.

Guido von Arezzo, Berno, Hermanus (contractus).

Vom Jahr 1066 bis 1183.

Franko de Colonia, Joannes Cotto, St. Wilhelmus (von Hirschau), Aribo, Theagorus, Eberhardus.

Vom Jahr 1191 bis 1253.

Gerlandus, St. Bernhardus, Suidas.

Von 1253 bis Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Ermengardus, Joachimus, Vincentius (von Beauvais), Walther Oddington, Elias Salomo.

Vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts bis 1370.

Engelbertus, Aegidius von Zamora, Marchettus de Padua, Manuel Bryennius, Robert de Handlo, Hugo Reutlingensis, Joannes de Muris.

Von 1370 bis mit der ersten Hälffe des fünfzehnten Jahrhunderts.

Gerson, Bonadies, Prodoscimus de Beldomandis, Johann Dunstable.

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Obrecht oder Hobrecht, Okenheim oder Okegem, Franchinus Gafocius, Ornithoparchus, Tinctor, Adam von Fulda.

Erste Hälfte des sechszehnteu Jahrhunderts.

Heinrich Isaak, Adrianus Josquinus, Pierre de Ruimonte, Brumel oder Bromel, Joh. Mouton, Thomas Stolzer, Stephan Mahu, Dr. Mart. Luther, Senfel, Walther, Heinrich Fink, Glareanus, Seb. Heyden, Pietro Aaron, Lud. Fogliano, Adrian Willaert, Nic. Gombertus.

Zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Alfonso della Viola, Giuseppe Zarlino, Vincenzio Galilei, Claudio de Monteverde, Animuccia, Goudimel, Palestrina, Orlando di Lasso, Const. Porta, Gesualdo *Prince de Venouse*, Emilio del Cavaliero, Artusi, Zacconi, Calvisius, Salinas, Cerone.

Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Giulo Caccini, Peri, Ludovico de Viadana, Jacob Paix, Martin Agricola, Prätorius, Sartorius, Mersenne, Allegri, Listenius, Heinrich Schütz.

Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

Trew oder Treu, Athan. Kircher, Carissimi, Frescobaldi, Donius, Ahle sen., Cavali, Costi.

Mitte und Ende des siebzehnten Jahrhunderts.

John Wallis, Froberger, Colonna, Ahle jun., Printz, Trost, Theile, Werkmeister, Logroscino, Buxthehude, Lully, Buontempi, Meibom, Buononcini.

Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

Zachau, Johann Christoph Bach, Bähr, Sauveur, Corelli, Scarlatti, Caldara, Fux, Kaiser, Benevoli, Tosi, Gasparini, Berardi, Heinichen.

Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Geminiani, Brossard, Mattheson, Teleman, Bürette, J. G. Walther, Rameau, Porpora, Händel, J. Seb. Bach, Pisendel, Stölzel, Durante, Vivaldi, Tartini, Leonardo Leo, Pergolese.

Mitte und Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Schröter, Adlung, Graun, Sorge, Quanz, Hasse, Martini, Euler, Scheibe, J. J. Rousseau, Stamitz, Friedemann Bach, J. C. Bach, Homilius, Jomelli, Mitzler von Koloff, Leop. Mozart, Kirnberger.

Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeit.

C. P. E. Bach, Gluck, Doles, Roussier, Marpurg, Abt M. Gerbert, Hawkins, Georg Benda, Burney, Hiller, Piccini, Bocherini, Jos. Haydn, J. B. de la Borde, Fasch, Sachini, Albrechtsberger, J. A. P. Schulze, Naumann, Gretry, C. W. A. Mozart, Gerber, Koch, Vogler, Forkel, Reichardt, Türk, Himmel, Salieri, Berton, Boïeldieu, Cherubini, Hummel, C. M. v. Weber, Spohr, Spontini, Fesca d. ä., Meyerbeer, Rossini, Bellini, Mendelssohn-Bartholdi und viele Andere.

Wir beabsichtigen in einem späteren Hefte ähnliche Notizen zu liefern, und werden uns dabei hauptsächlich zur Aufgabe machen, die Leistungen der beachtungswerthesten vorgenannten Männer zu schildern und ihre Hauptwerke anzuführen. Wer ein gründliches und tieferes Studium der Musikgeschichte zu machen, oder doch mehr als diese Zeilen enthalten, zu beachten wünscht, den verweisen wir auf nachgenannte Werke.

Michaelis C. F., Anecdoten und Bemerkungen, die Musik betreffend. Zur Unterhaltung und Belehrung für Freunde der Geschichte und Cultur der Musik, und der mit ihr zusammenwirkenden Künste. Leipzig b. Baumgärtner.

Bawr, (Frau v.) Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Französischen frei bearbeitet von August Lewald. Mit Kupfern und Musikbeilagen. Nürnberg b. Haubenstricker.

Burney K. D., über die Musik der Alten, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eschenburg. Leipzig b. Schwickert.

Busby, Th. allgemeine Geschichte der Musik, von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten, nebst Biographien der berühmtesten Tonsetzer und musikalischen Schriftsteller. Leipz. b. Baumgärtner.

Drieberg Fr. v. Aufschlüsse über die Musik der Griechen. Leipzig b. Cnobloch.

— —, die mathematische Intervallenlehre der Griechen. Berlin. Leipzig b. Cnobloch.

— —, die practische Musik der Griechen. Berlin b. Trautwein.

— —, die musikalischen Wissenschaften der Griechen. Ebendaselbst.

— —, Wörterbuch der griechischen Musik. Berlin b. Schlesinger.

Gerber E. L., historisch biographisches Lexicon der Tonkunst, 2 Bände. Leipz. b. Breitk. u. Härtel.

— —, dasselbe Werk 1812 — 1814, 4 Bände. Leipzig b. Peters.

Jones G., Geschichte der Tonkunst, aus dem englischen übersetzt von J. Fr. v. Mosel. Wien b. Haslinger.

Stöpel Fr., Grundzüge der Geschichte des modernen Musiksystems. Berlin b. Dunker u. Humblot.

Thibaut, über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg b. Mohr.

Vilotteau, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens. Leipz. b. Breitkopf u. Härtel.

Fischer J. M., die Grundbegriffe der Tonkunst in

ihrem natürlichen Zusammenhange, nebst einer geschichtlichen Entwicklung derselben. Hof b. Grau.

Staffort, Geschichte der Musik aller Nationen, nach Fetis. Weimar b. Vogt.

Kiesewetter R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik; Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung. Von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Leipz. b. Breitkopf. u. Härtel.

— —, über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altegyptische nnd altgriechische Musik. Ebendaselbst.

Schneider P. J., biblisch-geschichtliche Darstellung der hebräischen Musik. Bonn b. Dunst.

G. W. Fink., erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben. Essen b. Bädeker.

Forkel N., Geschichte der Musik. Leipzig im Schwikertschen Verlag (1788). 2 Bände.

Da mit diesen Zeilen nur der Weg zum Studium der Musikgeschichte bezeichnet werden sollte, so glauben wir dieselben mit der Ueberzeugung, Nützliches angeregt zu haben, schliessen zu können.

VIII.

M i s c e l l e n.

1.

Auszug eines Schreibens an die Redaction und Bemerkungen derselben darüber.

Ein aus früheren Zeiten der Redaction befreundeter achtbarer Dilettant, schreibt derselben als Antwort auf Zusendung der Ankündigung dieser Zeitschrift, womit die Aufforderung zur Mitwirkung verbunden war, dass er nur „R a n d g l o s s e n" zum Texte geben könne, und zwar flüchtige! — Da dieselben nicht ohne allgemeines Interesse sind, so mögen sie, mindestens theilweise, veröffentlicht werden.

Seite 1. Titel. *) Ich würde statt „Z e i t s c h r i f t" vorgeschlagen haben: „A r c h i v" für Deutschlands Musikvereine, eine Zeitschrift zumeist für Dilettanten. Der Gesichtspunkt wird dadurch wissenschaftlicher und von bleibenderem Zwecke. **) Zwar wollen Sie den Zweck

---

*) Man vergleiche die erste Ankündigung unserer Zeitschrift.

D. R.

**) Vollkommen einverstanden! früher darauf aufmerksam gemacht, würde ich den vorgeschlagenen Titel gewählt

auch; aber er erscheint mehr im Hintergrund obgleich er doch offenbar Hauptzweck ist. — —

S. 3 Zeile 4 „welche Riesenschritte der Dilettantismus in den letzten Jahrzehnten gemacht hat.“ — Wohl Riesenschritte, aber mit hunderttausend Beinchen! Gerade, wie in der Poesie; den Meilenflug des Jean Paul'schen Pegasus ahmen hunderttausend Klepperchen nach; und alle haben ohnstreitig etwas von dem edlen Rosse, wie alles Gethier von dem Menschen, und alle mögen sich ihrer Aehnlichkeit freuen; doch nur der Aehnlichkeit nicht der Gleichheit. — — Ich will am Ende sagen: der Dilettantismus hat für die heilige Kunst seine gassenhauerische, seine gefährliche Seite.

Ist nicht der Dilettantismus selbst in die alten, rühmlichen deutschen Musikschulen, die der Schulmeister (der Organisten), eingedrungen dadurch, dass organistische Hauptmeister die Choräle vierstimmig ausgeschrieben und wohl auch die Figuren beifügten? Um wie viel unterscheidet sich die Schaar der fingerfixen Abspieler derartiger Tonrecepte von den Gäulchen und Hündchen, die maul- und pfotenfix Lettern in Wortformen legen? Die armen Thierchen sind, weil sie denken, unmenschlich denken, gewiss grössere Virtuosen! Das aber gerade ist's, das unmenschliche Denken, dessen unsere tändelnde Zeit, Dank sey es dem Dilettantismus! bequem spielend sich überhebt. Spiel überall und Spielen überall! — Doch nein! nicht durchaus überall! Der Dilettantismus ist nur der grosse Schweif eines Cometen, der die heilige Sonne umkreist. Sein Kern, ein Göthe, *) Maria v. Weber etc. offenbart sich erst recht

---

haben; doch denke ich: es ist besser, unsere Zeitschrift wird ein solches Archiv, ohne so zu heissen, als wenn sie so hiesse und es nicht wäre! —

D. R.

*) ?.

in diesem Schweife, und so möge denn derselbe an hundert und tausend Kernen und Kernchen wachsen und sichtbar werden, jedoch mit der Einschränkung, dass Nro. 1, der Kern und sein heiliger Ernst und Eifer, seine Kraft und Stütze, sein Walten und Wirken, von Nro. 2 bis 100,000, dem Schweife, erkannt und anerkannt, gepriesen, ja möglichst selbstständig nachgeahmt werde. — Genug davon! — —

S. 3. Zeile 14. „Organ sämmtlicher deutscher Musikvereine." Ich setze *nota bene* hinzu: nicht blos für die jetzigen derartigen Vereine, sondern auch für die künftigen; also bleibendes Organ; selbst wenn es in Zeiten unterbrochen würde, wirkt es, soll es wirken, „archivisch." Nichts ist flüchtiger als musikalisches Wirken; jedes geeignete Mittel es zu fixiren ist darum nothwendig anzuwenden und ist dankenswerth, wenn es zu geschichtlicher Quelle wird. Diese aber wird um so lebendiger strömen, je individueller und characteristischer sie die localen Momente auffasst. *) — —

Der Gesanggeist hat jetzt unser Vaterland sehr durchdrungen und wird Liebes und Gutes, dem Eigensüchtigen und Bösen unserer Zeit gegenüber, schaffen. — In solchem Sinne nehme ich Seite 4, II. „die Angabe aller in Deutschland bestehenden Musikvereine." — — 75.

Wir wünschen uns viele Leser, welche von solchen Gesinnungen durchdrungen sind, wie der ehrenwerthe Verfasser vorstehender Randglossen; der es nicht verargen

---

*) Solches thun zu können soll uns, (diess hoffen wir) durch bereitwillige Mittheilungen der löbl. Vorstände deutscher Musikvereine möglich werden.

D. R.

möge, dass dieselben als Auszug seines Schreibens, ohne eigentlichen Zusammenhang — der nicht wohl möglich war — dem Publicum mitgetheilt wurden. Mögen sie gleichzeitig darthun, dass unsererseits Alles beachtet wird, was irgend das Unternehmen fördern helfen kann; mögen sich andere Kunstfreunde dadurch veranlasst sehen, ähnliche fragmentarische Aufsätze uns zugehen zu lassen.

2.

Probe einer modernen musikalischen Terminologie.

Abbreviaturen sind diejenigen Abkürzungen, welche vielen neueren Tondichtungen so wohlthätig sind. Man kann sie — besonders bei den neuesten italienischen *ini*- und *etti*- Opern — häufig anbringen, ohne irgend Etwas dabei zu verlieren.

Abendunterhaltungen, (musikalische), nennt man jene Musikaufführungen, die keine eigentlichen Concerte sind; in welchen das Publicum durch Musik unterhalten werden soll, die aber häufig den Veranstaltern wenig Unterhalt verschaffen.

a capriccio wird dem Publicum von den Künstlern täglich erläutert, es bedarf daher keiner besonderen Erklärung.

a prima vista (auf's erste Gesicht treffen) ist fast nur noch Sache der Instrumentalisten; bei den Sängern kommt's nach und nach ab.

Bänkelsänger giebts noch, aber man heisst sie nicht immer so

Bockstriller wird häufig von solchen Sängern (beiderlei Geschlechts) gehört, welche keinen eigentlichen Triller schlagen können; er kommt oft vor und dient als Muster wie man nicht trillern soll.

Bravo bravissimo, eine Modefloskel, welche oft am unrechten Ort gehört und am rechten vermisst wird; sie ist deshalb häufig nichtssagend.

Cabalen sind geheime Triebfedern künstlerischer Laune, bei denen man lieber activ als passiv ist.

Cadenzen sind Paradepferde für Virtuosen und Sänger, die aber Viele nicht zu reiten verstehen.

Dedication ist oft ein Geschenk, das der Egoismus macht.

Distoniren müssen jene Sänger, welchen die Begleitung nicht nachgeht, wenn sie zu hoch werden. Es ist also das Distoniren ein Begleitungsfehler!! —

Einlagen sind nicht selten was die Zugabe bei'm Fleisch. Sie sollen in's Gewicht fallen, sind aber oft wegen Ungleichheit der Sorte störend und veranlassen nur unnöthige Auslagen.

Enharmonische Verwechslung ist bei zweien Harmonien dasselbe, wie wenn man ein Gilet mit einer Weste vertauscht.

Entr' acte sind diejenigen Zwischenmusiken im Theater, anf die fast nur dann gehört wird, wenn sie schlecht sind, über die aller Orten geklagt wird und — wo es doch aller Orten bei'm Alten bleibt.

Fantasie (freie) ist eine Sache wozu Fantasie gehört; wer diese nicht hat, sollte nie so frei seyn, frei fantasiren zu wollen.

Fermate ist ein Wegweiser, eine Herberge, wo sich Verlorene wieder finden.

Gastrollanten sind mitunter solche, welche die Gastfreundschaft missbrauchen, und oft mehr bekommen als sie geben.

Griechische Tonarten erscheinen Vielen als eine unbekannte Grösse, sind aber nicht mit Unarten zu verwechseln.

Homophonie, siehe *unisono*.

Imitationen sind Nachahmungen musikalischer Figuren. Im strengen Satze sind sie schwer zu machen, im strengsten Sinne aber schwer zu vermeiden, und man bekömmt oft Imitationen zu hören, welche eigentlich keine seyn sollten! (*suum cuique*)!

Italienischer Styl unterscheidet sich vom Besenstiel dadurch, dass man mit dem Letzteren in der Hand fegt, während in dem Ersteren gefegt werden sollte. —

Capellmeister ist derjenige, welcher in einer Capelle das meiste Recht hat. Meister der Capelle aber ist er nur dann, wenn er auch das meiste Verdienst besitzt und sich die Achtung der Mitglieder zu erzwingen versteht.

Lamentationes sind heut zu Tage die Klagen der Concertgeber über schlechte Einnahmen; ursprünglich aber waren es mehrstimmige Kirchenchoräle.

Logiers System der Musik ist ein ehemaliger Braten, den heutige musikalische Garköche als *Ragout* wieder bringen.

Manier wird häufig mit Methode verwechselt; noch häufiger findet man Leute, die weder Methode noch Manier haben.

Meistersänger sind ausser der Mode; dafür sollten wir Sängermeister haben; deren finden sich aber nur Wenige, weil die meisten Sänger keine Meister sind.

Mezza voce ist der declamatorische Parlando-gesang Jener, welche keine Stimmen mehr haben; denn Jene, die noch im Besitze von Stimmen sind, bedienen sich des *mezza voce* höchst selten, weil es die Stimme des Publicums zu wenig in Bewegung setzt.

Nänien. Darunter versteht man Todtengesänge. Manche neuere Componisten oder Componirlinge sollten gleich mit ihrem Werke eine Nänie schreiben, um dasselbe doch mit gehörigem Anstande bestatten lassen zu können.

Originell. Diess will Jeder seyn. Mancher sucht und sucht, jedoch häufig — ohne zu finden. Hier heisst es nicht: „suchet, so werdet ihr finden." —

Ouverture ist ein Eröffnungsstück. In unseren Tagen macht man aber oft *Ouverturen* am Schlusse von Concerten, und diess wird mit Unrecht getadelt. Eröffnet die *Ouverture* am Anfange ein Concert, so kann sie ja auch am Ende desselben die Thüre zum Fortgehen eröffnen.

Prima Donna ist diejenige Sängerin, welche die höchste *Gage* und die besten Rollen in Anspruch nimmt.

Quodlibet nennt man Jenes, dessen Gesänge aus bekannten Opern oder Musikstücken genommen sind. Es

wäre also diess ein characteristischer Titel für manche neuere Opern.

Rhapsodist ist ein Titel den Viele verdienen, aber nicht verlangen, wenn sie auch sonst noch so titelsüchtig sind.

Solfeggien sind Singübungen, durch welche gute Sänger gebildet werden können. Da es aber jetzt genug zu seyn scheint, wenn die Sänger Einbildung haben, so werden die zur Ausbildung dienlichen *Solfeggien* bald ausser Cours kommen.

Taille ist der französische Name für die Tenorstimme. Wenn also ein Tenorist in Frankreich nicht mehr singen kann, so hat er seine *Taille* verloren. —

Unisono, im Einklang, in Uebereinstimmung, kommt wohl in der Kunst, seltener im Künstlerleben vor.

Variationen heisst man die Durchführung eines Thema's. Es geschieht mitunter so, dass das eigentliche Motif gar nicht mehr zu erkennen ist.

Volksopern nehmen in unserer Zeit immer mehr ab; das Opernvolk aber nimmt täglich mehr zu.

Walzer sind gefährliche Lieblinge der Damen. Man tanzt mit ihnen durch das Leben durch und aus ihm hinaus.

Zeitmaass ist die Kunst abzumessen wann es Zeit ist, einen Scherz abzubrechen.

Minelli.

3.

Beachtenswerthes im Gebiete der Kunst.

Am 9ten und 10ten September v. J. fand in Anhalt-Köthen das erste Anhaltische Musikfest statt. Mendelsohn's Paulus und eine grosse Symphonie von Beethoven waren die Hauptbestandtheile.

Im polytechnischen Institut in London soll ein Kind von 3½ Jahren mehrere Gesänge (Arien) zum Erstaunen der Zuhörer vorgetragen und dabei noch grosses mimisches Talent gezeigt haben.

Prinz Ernst von Coburg hat eine Oper componirt, welche demnächst aufgeführt werden soll.

Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M., ist als eröffnet proclamirt und giebt bereits jährlich ein Stipendium von 400 fl. an einen der Composition Beflissenen. Zur Bewerbung werden Jünglinge zugelassen, welche unbescholtenen Ruf und Talent besitzen und einem Lande angehören, in welchem die deutsche Sprache Volkssprache ist. Wir werden — erhaltenen Zusicherungen zufolge —, bald Ausführlicheres über die genannte Stiftung mittheilen können.

Der König von Belgien — bekanntich grosser Kunstfreund und Kenner — giebt alle zwei Jahre ein Stipendium von 2500 Frcs. zur Unterstützung der Studien eines Sängers, welche der Stipendiat in Frankreich, Deutschland oder Italien machen darf.

Thibaut's, in Heidelberg, hinterlassene höchst interessante Bibliothek, welche öffentlich versteigert und dann leider zersplittert werden sollte, wird dem Vernehmen

nach in Baden bleiben, da die Regierung wegen des Gesammtankaufs Unterhandlungen angeknüpft haben soll. Da dieselbe gegen 1500 theoretische Schriften, die vorzüglichsten Compositionen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, und ausserdem einen Schatz von Volksliedern der verschiedensten Nationen — grösstentheils mit Pianofortebegleitung von Thibaut — enthält, so ist deren Acquisition von grosser Wichtigkeit.

Das letzte grosse Musikfest in Birmingham trug die enorme Summe von 80,000 Thaler ein.

Derselbe Mann, welcher Mozart in Prag krönte, übte diess Ehrenamt auch bei Molique, welcher seit Mozart der einzige in Prag gekrönte Tonkünstler ist.

Rossini's Tell ist in *Bologna* durchgefallen. Man fand die Musik zu gelehrt! Zu einem solchen Urtheile gehören Geleerte. —

Donizetti, dieser musikalische Zuckerfabrikant, fängt an, selbst in Italien nichts mehr zu gelten. Seine Oper „*Fausta*“ ist in Vincenza durchgefallen, und „Ugo di Parigi“ wurde sogar in Ferarra ausgepfiffen! — So pfiffig wären wohl die Deutschen nicht!

Spontini, dessen Stern in Berlin unterzugehen scheint, erlebte sogar den Triumph, dass daselbst ein Verein besteht, der sich die Aufgabe gestellt hat, in wöchentlichen Zusammenkünften nur Chöre aus Spontinischen Opern zu singen. Der Componist soll diesen Verein in einer Zuschrift den edelsten aller Musikvereine genannt haben. „Sehr bescheiden!“ —

In München wurde eine Operette: „der Alchymist“ mit Beifall gegeben. Der Componist ist ein hochgestellter Dilettant, Graf Poggi.

Die Mainzer Liedertafel verlor ihren bisherigen Dirigenten Hrn. Messer — und bekam an seine Statt Hrn. Esser von Mannheim, einen jungen Mann, dessen da-

selbst gegebene Oper „*Sitas*“ sehr beifällig aufgenommen wurde.

Nach der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik, hat ein junger spanischer Componist, Ventura Sanchez, mit einer grossen Oper: „*la Conjuration de Venise*“ in Gibraltar und Cadix viel Glück gemacht, und wird sie nun auch in Madrid geben. — Ob uns diese Musik wohl spanisch vorkommen würde? —

Nach der, in Nro. 1 vom Jahr 1840 der von C. W. Fink redigirten allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung enthaltenen Uebersicht, der im Jahr 1839 erschienenen Compositionen und musikalichen Schriften, stellt sich nachstehendes summarische Resultat heraus:

Für	Orchester . . , .	89	Werke.
—	Violine	154	—
—	Viola	—	—
—	Violoncelle	22	—
—	Contrabass	1	—
—	Flöte . . , . .	69	—
—	übrige Blasinstrumente . .	30	—
—	Guitarre	35	—
—	Harfe	17	—
—	Physharmonica . . .	4	—
—	Pianoforte	1244	—
—	Orgel	31	—
—	Kirchengesang . . .	81	—
—	mehrstimmigen Gesang . .	123	—
—	Concertgesang . . .	22	—
—	Oper	71	—
—	einstimmigen Gesang . .	407	—
—	Gesanglehre	23	—
—	Schriften	50	—
	Zusammen	2473	Werke.

Nro. 3 derselben Zeitung vom Jahr 1841 enthält ebenfalls eine solche Uebersicht für 1840, welche nachstehendes Resultat liefert:

Für	Orchester	104	Werke.
—	Violine	134	—
—	Viola	2	—
—	Violoncelle	43	—
—	Contrabass	1	—
—	Flöte	76	—
—	übrige Blasinstrumente . .	32	—
—	Guitarre	48	—
—	Harfe	7	—
—	Physharmonica . . .	8	—
—	Mundharmonica . . .	1	—
—	Pianoforte	1178	—
—	Orgel	39	—
—	Kirchengesang . . .	101	—
—	mehrstimmigen Gesang . .	163	—
—	Concertgesang . . .	42	—
—	Oper	57	—
—	einstimmigen Gesang . .	539	—
—	Gesanglehre	24	—
—	Schriften (ohne die Zeitschriften).	52	—
	Zusammen	2651	Werke.

Wer erstaunt nicht — und mit Recht — über diese Masse von Arbeiten welche nur im Laufe zweier Jahre veröffentlicht wurden.

Herrn Finks interessante Bemerkungen zu den angeführten Ueberblicken zu lesen, ist sehr zu empfehlen!

Wenn wir damit die musikalische Literatur vergleichen, wie sie vor 40 Jahren war, welch ein Unterschied in der Summe, in den Rubriken und — in der Quali-

tät! — Wir unterziehen uns vielleicht später einmal der Mühe es zu thun. Ein Blick auf die beiden Verzeichnisse macht es jedoch möglich, auf den heutigen Geschmack zu schliessen und namentlich wahrnehmen zu können, welches die Modeartikel sind. Man sehe nur das Jahr 1840. Für die Violine 134 Werke; für die Flöte allein 76, für alle anderen Blasinstrumeute zusammen nur 32. Für das Pianoforte 1178, sage: eilfhundert acht und siebzig; dagegen für die Königin der Instrumente „Die Orgel" bescheiden nur 39. Für den Gesang endlich (ohne die Opern) 769 Werke, unter denen wir jedoch mit Vergnügen 101 für die Kirche bemerken. Am auffallendsten dürften wir — im Vergleiche mit früheren Zeiten — die Menge musikalischer Schriften finden. Es sind deren 52 für das Jahr 1840 angegeben, während vor etwa 40 oder 50 Jahren im Jahr höchstens 3 — 4 erschienen seyn mögen. Bald wird man die musikalische Literatur nicht mehr arm nennen können, wenigstens quantitativ. Betrachten wir nun auch jene Zeit, in welcher man eben eine musikalische Zeitschrift hatte, und nehmen wir, dass jetzt deren in Deutschland eilf dem Verfasser dieser Zeilen bekannte musikalische Zeitschriften erscheinen, so leben wir in einer Zeit, der man nicht Mangel an Schreiblust vorwerfen kann.

Hector Berlioz, welcher für Napoleons Bestattungsfeier 1840 eine Cantate auf dessen Tod componirt hatte, führte in einem von ihm am Tage der genannten Feierlichkeit gegebenen grossen Concerte, ausser dieser Cantate, seine *Symphonie fantastique* auf. Wir lesen darüber: „dass dieselbe von Todesgedanken strozt, indem in derselben die Geschichte eines vom Strudel der Lüste zu einem Verbrechen fortgerissenen Sünders, sein Gang zum Schaffot und seine Aufnahme in der Hölle geschildert wird. Alles was die Musik Schreckliches und von

jenem Unaussprechbaren, das von den Mysterien des Jenseits ahnungsvoll zu uns dringen kann, auszudrücken vermag, ist hier in so grausen Massen vorhandeu, dass man durch Mark und Bein erschüttert wird, ohne dass darin die Grenzen des Ertragbaren überschritten würden!"

Hier ist noch zu bemerken, dass Berlioz derjenige Künstler ist, welchem Paganini nach Anhören dieser Tonschöpfung seine hohe Achtung bezeigte, und ihm (wahrhaft grossartig) 20,000 Fracs als Aufmunterung und zur Fortsetzung seiner Studien sandte. Diese höchst eigenthümliche Composition soll grosse Sensation erregt und in dem berührten Concerte der Componist allgemeinen Beifall eingeärndtet haben.

4.

„Ein musikalisches Wunderkind."

Dass nicht nur unsere Zeit musikalische Wunderkinder hervorbringt, entnehmen wir aus einem Aufsatze vom Jahre 1777, welcher unter vorstehender Ueberschrift erschienen war.

William Crotch ist zu Norwich den 5ten Juli 1775 geboren. An einem Abend in der Mitte des Augusts 1777, als eine gewisse Frau Lulmann, die öfters in's Haus kam, auf der vom Vater zum Zeitvertreib verfertigten Orgel sehr lange spielte und sang, fieng unser Kind, das auf seiner Mutter Schoosse sass, sehr unruhig zu werden an. Die Mutter suchte vergebens die Ursache davon zu entdecken. Als es an der Orgel vorbei zu Bette gebracht werden sollte, streckte es mit solcher Begierde die Arme nach derselben aus, dass es die Mutter davor niedersetzen musste, wo es denn die Claves mit Entzückung berührte! — Allein welch' Erstaunen für den Vater Michael Crotch, als diess

Kind den anderen Tag mit Ordnung und Zusammenhang spielte, (?) besonders aber ganze Zeilen aus zwei gehörten Liedern anbrachte! —

Nun war Wiliam zwei Jahre und drei Wochen alt, und alles was spielte, lief ihm zu. Jetzt fieng er auch an, immer etwas von seinen eigenen Compositionen anzubringen, die sehr harmonisch waren.

So spielte er auch in vielen öffentlichen Assembleen zu Norwich, bis er im November von seiner Mutter nach Cambridge gebracht wurde, wo er zur Verwunderung auf allen Orgeln spielte, so wie überhaupt sein Geschmack für den Kirchenstyl ist. Im Dezember wurde er nach London gebracht, wo er den 7ten Februar 1779 sich vor dem königl. Hof hören liess.

Er erhielt allen Beifall, und liess sich am 26ten noch einmal in der Hofcapelle zu St. James vor dem König und der Königin hören. Von dieser Zeit an spielte er alle Tage zwischen 1 und 3 Uhr öffentlich in Piccadilly. Spielt William fremde Sachen oder eigene Phantasieen, so lacht er, plaudert er, sieht er sich nach den Leuten um, und ist immer mit seinen Händchen auf dem Clavier beschäftigt. Was er einmal gehört hat, das spielt er nach und oft mit Variationen; spielt Jemand mit der rechten Hand, sey's was es wolle, so spielt er aus dem Stegreif mit der Linken den Bass dazu; und fast immer lässt er in seinen Mienen Ausdrücke der Leidenschaften sehen die er erregen will. Ein Frauenzimmer sang einmal in seiner Gegenwart eine ihm ganz unbekannte Arie. Bei'm zweitenmale accompagnirte er ihr aus dem Kopfe auf dem Claviere ganz vortrefflich; mitten im Spielen aber rief er: Nein, nein! und gab den Ton an, den das Frauenzimmer verfehlt hatte. Uebrigens ist er ausser dem Spiele ganz Kind.

5.

Ueber deutsche National- und Volkslieder.

„Sie sollen ihn nicht haben!“ Wo ist eine Stadt oder ein Städtchen, ein Ort oder ein Oertchen in Deutschland, in der oder in dem dieses rennomirte Lied nicht gesungen würde? — Der Hauptgrund warum diess geschieht, möchte wohl der seyn, weil sich die guten Deutschen täuschen, und endlich einmal ein National- oder Volkslied zu haben glauben! Ehe wir uns weiter über das gewählte Thema äussern, wollen wir unsere Ansicht über die genannten Gesangsgattungen aussprechen, mehr um eine nicht unwichtige Sache in Anregung zu bringen, als in der Absicht, belehren zu wollen. Nationalgesänge heisse ich jene, welche in Aller Munde sind, mit denen man so zu sagen aufwächst, und die sich von Generation zu Generation forterben. Ihre Melodie muss einfach, leicht fasslich seyn und der Text dem Character der Nation entsprechen, für welche sie geschrieben sind. Ihre Tendenz muss allgemein seyn, die darin ausgesprochenen Empfindungen müssen — für welche Anlässe sie auch sonst geschrieben seyn mögen — in jedem Gemüthe Anklang finden können.

Derartige Nationalgesänge haben wir unter Anderen in den bekannten Liedern: „Freut euch des Lebens; Freude schöner Götterfunken; Am Rhein da wachsen uns're Reben; Es kann ja nicht immer so bleiben; und noch vielen anderen, welche zu

sammeln, der Vergessenheit, der sie theils schon verfallen, theils zu verfallen bedroht sind, zu entreissen, wohl an der Zeit seyn dürfte.

Volksgesänge können zwar auch nationell werden, wie diess z. B. das bekannte „Gott erhalte Franz den Kaiser" geworden; ich unterscheide sie aber von Nationalgesängen in der Art, dass ich ihnen eine andere Tendenz unterstelle, einen kleineren Wirkungskreis zuerkenne. Meiner Ansicht nach sollte jeder der verschiedenen Volksstämme einer grossen Nation, unbeschadet der allgemeinen Nationalgesänge, eigene, seinem Character entsprechende Volksgesänge besitzen, und solche Gesänge haben wir meines Wissens nicht aller Orten!

Wer zeigt mir ein echt würtembergisches, preussisches oder badisches etc. Volkslied? Wenn es auch deren — dem Texte nach — (etwa zu Ehren des Landesfürsten) giebt, so sind sie doch in der Regel ohne Originalmelodie, oder, wenn eine dazu geschrieben, so ist sie nicht volksthümlich, vom Volke nicht approbirt, gleichsam sanctionirt. Ist es nicht betrübend, bei feierlichen Anlässen von irgend einem deutschen Volksstamm ein sogenanntes Volkslied nach der Melodie „*God save the king*" hören zu müssen? Was sollen Fremde, anderen Nationen Angehörige von unserer Nationalität und Volksthümlichkeit denken, wenn sie dergleichen von uns hören? — Was aber, frage ich neuerdings, sollen sie von unserem Nationalcharacter denken, wenn ihnen unser Rheinlied als deutsches National- oder Volkslied vorgeführt werden sollte? Mag dieses Lied die momentanen Gesinnungen der Deutschen gegen fremde anmassende Ansprüche ausdrücken, mag es jene Uebermüthigen belehren, wie der Deutsche fremder Habgier gegenüber denkt und nationell aufflammt gegen Ungebühr; mögen sie aber nie zu denken wagen dürfen, die deutsche Nation habe nur solche Nationalgesänge, in welchen mit deutscher Derbheit fremde Nationen geschmäht werden;

mögen sie nie sagen können: das deutsche Volk besitze keine Volksmelodieen. — Benützen wir also die Momente der Begeisterung welche das Rheinlied hevorgerufen, und bemühen wir uns, Volkslieder, (in Text und Melodie originell und characteristisch) zu erhalten. —

Diess der Zweck dieses wohlgemeinten Aufsatzes!—

„Wie kann derselbe erreicht werden?“

In jedem deutschen Lande sollen vorerst dazu sich fähig fühlende Dichter Texte liefern, je mit Bezug auf den Staat in welchem sie leben; und diese an einen bestimmten Ort einliefern. Diese gesammelten Gedichte werden dann durch den Druck veröffentlicht, und kommen so in die Hände jener, die sich der Composition zu unterziehen beabsichtigen. Die Compositionen selbst wären dann an ein Comité einzusenden, welches (ohne die Componisten zu kennen, da sie nur mit Devisen zu versehen wären) deren Vorprüfung zu machen und dann durch öffentliche Vorträge vor einem grösseren Publicum eine weitere Probe vornehmen zu lassen hätte.

Die Resultate könnten in öffentlichen Blättern mitgetheilt werden.

Sollte diese Idee beifällig aufgenommen werden, so würde der Verfasser dieses Aufsatzes gerne für deren Realisirung alles in seinen Kräften stehende zu besorgen übernehmen. Einsendungen, franco oder durch Buchhändlergelegenheit, an die Redaction dieser Zeitschrift, mit dem Beisatz „Volkslieder betreffend“ werden ihm zu Handen kommen, und gerne wird er seiner Zeit in diesen Blättern Rechenschaft ablegen — sofern sich ein günstiger Erfolg herausstellt— und weitere Einleitungen treffen. Dass sowohl für die Melodien nicht nur Dichter und Componisten vom Fache, sondern auch Andere thätig seyn

können und sollten, liegt in der Natur der Sache; da bei solcher Arbeit oft natürliche Anlage, richtiges Gefühl und lebendige Phantasie des Dilettanten Zweckmässigeres hervorbringt, als durch die Regeln der Kunst hervorgebracht werden kann. Für das Gesagte spricht — in musikalischer Hinsicht — die gemachte Erfahrung bei den verschiedenen Compositionen des Rheinliedes.

Ein Dilettant.

6.

Kurze Antworten.

Das zur Beurtheilung und dann zur Empfehlung eingesandte Manuscript aus — r. von V. D. M... liegt zur Verfügung des Herrn Einsenders mit dem Bemerken bereit, dass dem Ansinnen, der Tendenz unserer Zeitschrift wegen, um so weniger entsprochen werden kann, als die Composition nicht von einem Dilettanten ist.

Der Aufsatz des Vereinscassiers in L . . . enthält zu viel Persönliches und zu wenig Gemeinnütziges, um Aufnahme finden zu können.

Der Artikel von Dr. N . . . wird mit Vergnügen angenommen, wenn der Schluss desselben erst eingekommen seyn wird.

Gedichte welche nur ein locales Interesse haben, können nicht aufgenommen werden, darum ist jenes aus D . . . bereits an die Buchhandlung, durch welche es einkam, zurückgegeben worden.

Der Correspondenzartikel aus R . . . kann, da der Verfasser wörtliche Aufnahme anspricht, nicht gebracht

werden; weil es ausser dem Plane liegt, Namen und Stand aller Mitglieder der Vereine anzuführen.

Das freundliche Anerbieten des Hrn. R R. v. Z. in N . . . wird dankbar acceptirt; nur wolle Wohlderselbe das darauf Bezughabende in diesem ersten Hefte beachten.

Die erhaltenen Berichte auswärtiger Musikvereine werden s. Z. erscheinen; den resp. Einsendern sey verbindlich gedankt. Aehnliche Nachrichten sind stets willkommen, nur können solche Aufsätze, welche weiter nichts enthalten als nur Kunde von dem Bestehen eines Vereines, die Zahl seiner Mitglieder und Beamten, nicht (wie Hr. Carl D. . . in E. . . anspricht) honorirt werden.

IX.

Abhandlung über das Tonsystem und die Intervalle.

Wir haben bereits kennen gelernt, dass man sich in Deutschland zum Bezeichnen der Töne der sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a und h bedient. (Siehe pag. 67.) Manchen unserer Leser dürfte es angenehm seyn, auch zu erfahren, wie die Italiener, Franzosen und Engländer die Noten nennen; darum mögen sie hier in den genannten Sprachen angeführt werden.

Deutsch	C	D	E	F	G	A	H
Italienisch	Cesol-faut	Dela-solrè	Elami	Fefaut	Gesol-reut	Ala-mirè	Bemi
Italienisch abgekürzt, und **Französisch** *)	Ut auch Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Englisch sprich	C sih	D dih	E ih	F eff	G dschih	A eh	B bih

*) Die Guidonishen Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* und *si* sind bei fast allen musiktreibenden Nationen bekannt; man kann sich also mit ihnen beinahe an allen Orten verständlich machen. Wen es interessirt zu erfahren, warum der Italiener für eine Note mehrere der genannten Silben benützt, der findet in Kochs musikalischem Lexikon oder auch im Conversationslexicon u. A. unter Artikel *Solmisation*, *ut*, oder *Guido von Arezzo*, näheren Aufschluss.

Jeder der durch einen oder den anderen dieser Buchstaben oder Silben bezeichneten Töne kann verändert werden. Durch ♯ (Kreuz) erhöht, durch *b* (Be) erniedrigt, in welchen Fällen dann auch mit den Namen Veränderungen vorgenommen werden müssen. Im Deutschen fügt man dem ursprünglichen Namen bei der Erhöhung die Silbe *is*, bei der Erniedrigung die Silbe *es* bei.

Der Italiener bezeichnet die Erhöhung durch *Diesis*,
Der Franzose „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ *Dièse*,
Der Engländer „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ *Sharp*,
Die Erniedrigung erhält im italienischen *Lafà* oder *Bemolle*
„ „ „ „ französischen *Bémol*
„ „ „ „ englischen *Flat*
Einige Ausnahmen sind in nachstehenden Tabellen zu ersehen.

Benennung der durch *Kreuz* veränderten Noten:

Deutsch	Cis	Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His
Italienisch *)	Cesolfaut Diesis	Delasolrè Diesis	Elami Diesis	Fefaut Diesis	Gesolreut Diesis	Alamirè Diesis	Bemi Diesis
Französisch	Do od. Ut Dièse	Re Dièse	Mi Dièse	Fa Dièse	Sol Dièse	La Dièse	Si Dièse
Englisch	C sharp	D sharp	E sharp	F sharp	G sharp	A sharp	B sharp

Benennung der durch *Be* veränderten Noten:

Deutsch	Ces	Des	Es	Fes	Ges	As	Be
Italienisch	Celafà	Delafà	Elafà	Fefaut Bemolle	Gelafà	Alafà	Befà
Französisch	Do od. Ut Bémol	Re Bémol	Mi Bémol	Fa Bémol	Sol Bémol	La Bémol	Si Bémol
Englisch	C flat	D flat	E flat	F flat	G flat	A flat	B flat

*) Die Benennungen der Erhöhungen und Erniedrigungen bei den verkürzten italienischen Silben, bedürfen keiner weiteren Erklärung.

Durch diese möglichen Aenderungen erblicken wir also nun die Tonreihe von *c* bis wieder zu *c*:

1tens bei Fig. 27 mit *Kreuz* erhöht,

2tens bei Fig. 28 mit *Be* erniedriget, und

3tens bei Fig. 29 erhöht und erniedriget, mannigfaltiger als bisher.

Wesshalb in den angeführten Notenbeispielen manche Töne nicht erhöht oder erniedriget wurden, wird sich seiner Zeit herausstellen; diese Beispiele aber betreffend, haben wir noch folgendes zu bemerken. Wir erblicken dabei ein bisher nicht erwähntes Zeichen ♮, welches Bequadrat, Wiederherstellungs- oder Auflösungszeichen heisst; *) es hat die Eigenschaft, ein vorhanden gewesenes Kreuz oder Be zu annulliren; eine durch Eines oder das Andere erhöht oder erniedrigt gewesene Note wieder in den vorherigen Stand zu bringen. Ein Weiteres darüber später, bei den Tonarten. Ferner ist zu bemerken, dass man eine Reihe aufeinander folgender Töne, wie jene bei Fig. 27, 28 und 29 eine T o n l e i t e r nennt. Die Zeichen ♯, *b* und ♮ nennt man chromatische Versetzungszeichen. Die Tonleiter bei Fig. 27 heisst deshalb eine chromatische Tonleiter mit Kreuzen; jene bei Fig. 28. ist eine chromatische Tonleiter mit Been, und jene endlich bei Fig. 29 heisst man eine chromatisch-enharmonische Tonleiter. Auch hiervon mehr bei dem Artikel über die Tonleitern. Wir haben nun zwar kennen gelernt, dass jede Note durch ein *Kreuz* erhöht oder durch ein *Be* erniedriget werden kann, und können aus der erwähnten Eigenschaft des *Be*quadrates schliessen, dass dieses bald ein Erhöhungs- bald ein Erniedrigungszeichen ist, je nachdem es eine erhöhte oder erniedrigte Note wiederherstellt; wir müssen nun aber noch wissen, u m w i e v i e l eines dieser Zeichen erhöht oder erniedriget? Diese Frage ist kurz

*) Italienisch: *Bequadro*; — Französisch: *Bequarre* und Englisch: *natural.*

zu beantworten. Jede solche Erhöhung oder Erniedrigung beträgt einen halben Ton. Um diess genau verstehen zu können, muss der Begriff von Ton festgestellt werden. *)

Nicht alles was wir hören ist ein Ton! Ton heisst man nur denjenigen Klang, dessen Höhe oder Tiefe bestimmt, mit einem Andern verglichen werden kann. Alles Andere was unser Gehör vernimmt und der genannten Bestimmung ermangelt, ist nur ein Laut, Schall oder Klang. — Jeder Ton kann seyn:

1) stark, 3) hoch,
2) schwach, 4) tief.

Ein Ton entsteht dadurch, dass ein Körper in Vibration (Erzitterung) gebracht wird und dadurch einen Klang von bestimmbarer Höhe erzeugt. Ist dieser klingende Körper mehr oder weniger elastisch, so ist der Ton im ersten Falle stärker, im letzteren schwächer. Die geringere oder grössere Stärke des Anschlages trägt wohl auch Etwas zur geringern oder grössern Kraft bei, die Hauptsache aber bleibt die Elasticität.

Höhe und Tiefe entsteht durch je geschwindere oder langsamere Schwingungen des klingenden Körpers. Die geschwinden Schwingungen erzeugen die hohen, die langsamen aber die tiefen Töne. Länge oder Kürze des klingenden Körpers bestimmen die geschwinderen oder langsameren Schwingungen. Der kürzere Körper macht schnellere Schwingungen, folglich sind dessen Töne höher; der längere schwingt langsamer, also sind die Töne

*) Hier ist noch zu merken, dass es auch eine doppelte höhung, angezeigt durch das sogenannte spanische Kreuz (×), und eine doppelte Erniedrigung, durch ein grösseres *b*, gewöhnlich aber durch zwei neben einander stehende *bb* bezeichnet, giebt, und dass deren Erhöhung oder Erniedrigung einen ganzen Ton beträgt.

desselben auch tiefer! — Sind die Theile eines Körpers steifer gespannt, so sind die Schwingungan auch geschwinder, die Töne also auch höher; von zweien sonst ganz gleichen Körpern wird also der mehr angespannte Körper schnellere Schwingungen machen, folglich höhere Töne erzeugen. Am anschaulichsten kann man sich diess machen, wenn man Violinen, Guitarren, Cellos und Contrabässe mit ihren verschiedenen längeren oder kürzeren, dünneren oder dickeren, mehr oder weniger angespannten Saiten nimmt, und Höhe und Tiefe mit der Beschaffenheit der klingenden Körper vergleicht. —

Da die Töne in halbe und ganze eingetheilt zu werden pflegen, so müssen wir zunächst den Unterschied zwischen ganzen und halben Tönen kennen lernen.

Ein Ton lässt sich nicht in zwei gleiche Hälften theilen, welche zusammen ein Ganzes machen; ein halber Ton ist also nicht die Hälfte eines ganzen Tones. Jeder Ton, heissen wir ihn ganz oder halb, ist ein Ganzes für sich. Unter einem halben Ton verstehen wir, nach der jetzigen Einrichtung der Instrumente, diejenige Fortschreitung von einem Tone zu einem andern, welche unser Gehör als die Nächste auffasst. Auf dem Claviere ist immer von einer Taste zur anderen — zunächst daranliegenden — ein halber Ton. Fig. 30. In diesem Beispiele ist die Reihenfolge der Tasten durch arabische Ziffern bezeichnet. Von einer zur nächsten Ziffer ist immer ein halber Ton. Unter Ziffer 1 finden wir *c*; unter Ziffer 2 aber *cis*, von *c* zu *cis* ist also ein halber Ton. Die, Ziffer 2 bezeichnete Taste heisst aber auch *des*; von *c* zu *des* ist darum auch ein halber Ton. Aus diesem Umstande ist zu entnehmen, dass die Tasten mehrdeutig sind; dass eine und dieselbe Taste für mehrere Töne benutzt werden kann, dass aber, da eine Taste oder vielmehr die durch sie angeschlagene Saite nur einen Ton angiebt, der Unterschied nur auf dem Papier, in der

Schreibart, zu finden ist, das Gehör aber keine Verschiedenheit wahrnimmt. Es sind also in der Schreibart verschieden, dem Klange nach aber gleich: *cis* und *des* — *dis* und *es* u. s. w., welches unter Fig. 30. I. durch Verbindungsbögen bezeichnet ist. Diese Gleichheit des Klanges, bei Verschiedenheit der Schreibart ist sehr natürlich. Will man das auf Taste 1 befindliche *c* erhöhen, so muss man eine Taste hinaufschreiten, kömmt also auf die Taste 2, welche in diesem Falle *cis* heisst. Wollte man aber das auf Taste 3 gelegene *d* um einen halben Ton erniedrigen, so müsste man auf Taste 2 zurückschreiten, wo dann diese Taste nicht, als erhöhtes *c*, *cis*, sondern, als erniedrigtes *d*, *des* heissen würde. Um nun solche halbe Töne, welche gleich klingen, aber verschieden geschrieben sind, ganz genau durch bezeichnende Namen von einander unterscheiden zu können, nimmt man kleine und grosse halbe Töne an. *)

Klein heisst ein halber Ton, wenn man zwar um eine Taste fortschreitet, auf dem Notensystem aber keinen Schritt auf einen andern Raum macht, sondern wenn die Erhöhung oder Erniedrigung einer Note gegen eine andere nur durch ein chromatisches Versetzungszeichen angedeutet ist. Fig. 31.

Gross dagegen ist ein halber Ton, wenn zwar auch nur um eine Taste (aufwärts oder abwärts) fortgeschritten, diess aber nicht nur durch ein chromatisches Versetzungszeichen herbeigeführt wird, sondern auch auf dem Notensystem ein Weiterrücken veranlasst, Fig. 32.

Ein ganzer Ton ist ein grösserer Schritt als ein halber; man schreitet hier statt von einer Taste zur nächsten, zur dritten Taste fort. Es bleibt also bei der Fortschreitung eines ganzen Tones eine Taste dazwi-

---

*) Für diese ganze Abhandlung ist die Fig. 30. stets zur Prüfung geeignet.

schen, oder mit anderen Worten: wenn zwischen zweien Tasten eine in der Mitte liegt, so beträgt die Entfernung von der ersten zur dritten Taste einen ganzen Ton. Fig. 33.

Viertelstöne haben wir in unserer heutigen Musik nicht, obgleich uns das von dem höher gelegenen *d* abstammende *des* auf dem Papier höher erscheint, als das von dem tiefer gelegenen *c* hergeleitete *cis*. In früherer Zeit waren die Instrumente noch mit Viertelstönen versehen, man hatte auf den Clavieren noch besondere Tasten für *cis* und andere für *des* u. s. w. Durch die spätere, jetzt übliche Einrichtung, fielen die Viertelstöne weg. Diesen Umstand wollen wir, da wir uns hier noch nicht auf eine ausführlichere Erörterung einlassen können, als Ursache betrachten, warum zwischen *e* und *f*, und *h* und *c* (Siehe Fig. 30) keine Obertasten befindlich. — Bei dem Einflusse, welchen ein gründliches Studium der musikalischen Elemente auf das Auffassen der höheren Theorie äussert, ist es von Wichtigkeit hier noch zu erörtern was Tonstufen sind.

Wenn zwei Noten auf dem Notensystem einen und denselben Raum einnehmen, wie z. B. *c* und *cis*, *f* und *fis*, *a* und *as* u, s. f., so befinden sich dieselben — obgleich eine von der andern um einen halben Ton entfernt ist — auf derselben Stufe, während derjenige Ton, der denselben Klang hat, dessen Entfernung von dem ersten auch nur einen halben Ton beträgt als z. B. *c—des*, *f—ges*, *a—b*, u. s. f. eine Stufe weiter, also auf der zweiten Stufe seinen Sitz hat. Man zählt darum die Räume des Notenplanes nach Stufen ab. Nehmen wir z. B. *c* als den ersten Ton an, so ist dieses *c* — mag es unverändert, einfach oder doppelt erhöht oder erniedriget sein — die erste Stufe; *d* und alles was von *d* kömmt, also *des*, *deses*, *dis* oder *disis* ist die zweite Stufe, *e*, *es*, *eses*, *eis* oder *eisis* die dritte u. s. w.

Da jedoch von *c* zu *cis*, von *d* zu *dis*, von *e* zu *eis* u. s. w. um eine Taste, um einen halben Ton fortgeschritten wird, obschon dieses Fortschreiten auf dem Notenplan keine Stufe ausmacht, der eine Ton aber eine Taste höher ist als der andere, so heisst man eine solche Fortschreitung eine halbe Stufe. Es wäre demnach von *c* zu *cis*, *d* zu *dis* u. s. f. eine halbe, von *c* zu *des*, *d* zu *es* u. s. f. eine ganze Stufe, Fig 34 und 35. Eine halbe Stufe ist also gleichbedeutend mit einem kleinen, eine ganze aber mit einem grossen halben Ton. Den Schritt von einer Taste zur nächstgelegenen heisst man übrigens im Allgemeinen stets einen halben Ton, Semiton.

Man theilt die Stufen auch noch in kleine und grosse.

Mag diese Erklärung zu ausführlich erscheinen, so ist sie es eben für Jene nicht, welche theoretische Schriften lesen und verstehen wollen. Gerade darum klagen Manche über Unverständlichkeit höherer theoretischer Aufsätze, weil deren Verfasser von ihren Lesern in der Regel gründliche Kenntniss der musikalischen Elemente voraussetzen! —

Fahren wir fort und untersuchen wir nun, was kleine und grosse Stufen sind.

Klein heisst man eine Stufe, wenn zwischen zweien Tönen keine Stufe enthalten ist, wenn keine Taste dazwischen liegt, als *c—des*, *d—es*, *f—ges* u. s. f. Man wird hier finden, dass eine kleine Stufe gleichbedeutend ist mit dem früher erklärten grossen halben Ton, Fig. 32.

Gross ist eine Stufe, wenn zwischen zweien Tönen eine Taste oder eine andere Stufe befindlich ist, als *c* cis *d*, *fis* g *gis*, *a* b *h*, u. s. f. Eine grosse Stufe ist folglich gleichbedeutend mit dem bereits erklärten ganzen Ton, Fig. 33.

Die vorstehenden Erklärungen mussten der so wichtigen Intervallenlehre vorausgehen, damit dieselbe, was

für das weitere Studium der Theorie unentbehrlich ist, gehörig aufgefasst werden kann. Wir kommen also nun zur

Intervallenlehre.

Die Entfernung eines Tones von einem anderen, höheren oder tieferen, nennt man I n t e r v a l l, Zwischenraum.

Die Intervalle werden nach der Z a h l und G r ö s s e der zwischen einem und dem anderen liegenden Stufen abgezählt. Wenn z. B. *c* der erste Ton ist, so ist *d* der zweite, *e* der dritte, *f* der vierte u. s. w. — Diese Abzählung ist nun nach der Zahl der Stufen gemacht. Will man die Stufen nach ihrer Grösse abzählen, so findet man, dass nicht nur *d*, sondern auch *des*, *dis* oder *disis* zweite Stufe von *c* sein kann, dass aber die Grösse der Entfernung nicht gleich ist; denn *des* liegt dem *c* am Nächsten, *disis* am Entferntesten; ersteres ist von *c* nur um einen halben, letzteres aber um zwei ganze Töne, beide aber doch nur um e i n e Stufe von *c* entfernt, weil, wenn *c* die erste Stufe ist, *d* und alles was von *d* kömmt, die zweite Stufe bildet; je näher aber die zweite Stufe an der ersten liegt, desto k l e i n e r, je weiter die Entfernung von der ersten, desto g r ö s s e r ist die Stufe. Die zur genauern Bezeichnung der Stufen üblichen Ausdrücke werden wir demnächst kennen lernen; zunächst ist über die Intervalle im Allgemeinen noch zu bemerken, dass die Stufen 1, 2, 3, 4 u. s. f. im musikalischen Sprachgebrauche noch andere Namen haben. Diess gehört zur Lehre der

Intervallenabzählung.

Die Intervalle werden nach Stufen und in der Regel aufwärts abgezählt; wenn man also sagt: die Dritte von *c*, so versteht man darunter *e*; wollte man *a* haben, welches die Dritte von *c* abwärts (rückwärts) ist, so müsste der Beisatz gemacht werden: „die Dritte ab-

wärts!" Jeder Ton kann erste Stufe sein, und nach ihm können die anderen abgezählt werden; es wird also immer eine andere Zweite, Dritte etc. wenn eine andere als Erste beginnt.

Diejenige Stufe nun, mit welcher man zu zählen beginnt, heisst:

Die erste oder Prime.
„ 2te heisst Secunde.
„ 3te „ Terz.
„ 4te „ Quarte.
„ 5te „ Quinte.
„ 6te „ Sexte.
„ 7te „ Septime.
„ 8te „ Octave.

Weiter als bis zur achten Stufe pflegt man in der Regel nicht zu zählen, weil die Neunte eigentlich nur eine Wiederholung der zweiten Stufe im verjüngten Maasstabe, die Zehnte eine solche Wiederholung der Dritten ist, u. s. f. — weil es jedoch Fälle giebt, wo bestimmt bezeichnet werden muss, welche Zweite oder Dritte, ob man die Nächste oder die Erhöhte (Verjüngte) haben will, so müssen wir auch die weiteren Benennungen (welche jedoch selten vorkommen) kennen lernen. Nämlich

die 9te heisst None,
„ 10te „ Dezime,
„ 11te „ Undezime,
„ 12te „ Duodecime,
„ 13te „ Terzdezime oder Tredecime,
„ 14te „ Quartdezime,
„ 15te „ Quintdezime.

Wenn man also *c* als den ersten Ton, als erste Stufe annimmt, so ist *d* die Zweite; dieses *d* bildet demnach das Intervall einer Secunde, *d* ist die Secunde von *c*, *e* die Terz, *f* die Quarte u. s. f. Sagt man schlechtweg

die Secunde, Terz, Quart etc., so wird darunter, wie bereits erwähnt, immer die Secunde, Terz, Quarte etc. aufwärts verstanden. Will man ein Intervall abwärts bezeichnen, so setzt man demselben auch das Beiwort „unter" zu, als: Untersecunde, Unterterz etc.

Intervallenabmessung.

Wenn man *c* als erste Stufe, als Prime annimmt, so ist *des*, *d*, *dis* oder *disis* die Secunde. Um aber bestimmen zu können, welche dieser verschiedenen Secunden genommen werden soll, die nächste an der Prime, die weitere oder die weiteste, muss man die Entfernung bezeichnende Namen haben, da die Namen Secunde, Terz, Quarte etc. nur die Zahl, nicht aber die Grösse der Stufen bezeichnen. Diese Bezeichnung geschieht durch die den Intervallen beizulegenden Ausdrücke: klein, gross, vermindert, übermässig (mitunter auch, obschon seltener, doppelt vermindert und doppelt übermässig.) Klein und gross kann jedes Intervall sein, vermindert oder übermässig oder gar doppelt vermindert oder doppelt übermässig kann — aus Gründen, welche man bald wird selbst finden können — nicht jedes Intervall werden, ohne dass eine Mehrdeutigkeit desselben entsteht, was besonders bei sehr nahe zusammenliegenden Intervallen der Fall sein würde. Die Prime, welche mit keiner vorhergehenden Taste verglichen werden kann, ist eigentlich kein Intervall, da sie aber erhöht und erniedrigt werden kann, so kann sie übermässig oder vermindert genannt werden. Ueber Prime und Octave müssen wir noch einige Bemerkungen jener Zeit vorbehalten, wo manche andere Lehrsätze noch erklärt sein werden.

Zunächst ist es nothwendig zu wissen wie die genannten Ausdrücke bei der Intervallenabmessung zu verstehen sind. Der allgemeine Begriff ist folgender: jede zunächstgelegene Gradation beträgt einen halben Ton;

gross ist um einen halben Ton grösser als klein; übermässig ist um einen halben Ton grösser als gross; klein ist um einen halben Ton kleiner als gross, vermindert ist um einen halben Ton kleiner als klein, doppelt vermindert ist demnach um einen halben Ton kleiner als vermindert und doppelt übermässig ist um einen halben Ton grösser als übermässig. Nimmt man also z. B. an: *a* ist die grosse Sexte von *c*, so ist *as* die kleine und *asas* die verminderte Sexte; *ais* aber die übermässige und *aisis* die doppeltübermässige Sexte, Fig. 36. Dass man hier nicht (um nicht andere Intervalle zu bringen) gleich klingende, aber anders geschriebene Töne bringen darf (siehe Fig. 37.) ist wohl sehr begreiflich; man wird sehen, dass, wenn man statt *as* — *gis*, statt *ais* — *b* und statt *aisis* — *h* schreiben würde, ganz andere Intervalle zum Vorscheine kämen, als unter Fig. 36. angegeben. Dies würde ein Verstoss gegen die musikalische Orthographie sein. Eine Tabelle der gewöhnlichsten Intervalle (nach ihrer Abmessung) wird wohl am sichersten zum Verstehen derselben führen, welches, ehe Weiteres abgehandelt werden soll, hier geschieht.

Kleine	Secunde	ist	ein halber	Ton	in	2	Stufen.
Grosse	do.	„	„ ganzer	do.	„	„	„
Uebermässige	do.	„	„ 1½	do.	„	„	„
Verminderte	Terz	„	„ ganzer	do.	„	3	„
Kleine	do.	„	„ 1½	do.	„	„	„
Grosse	do.	„	zwei ganze	Töne	„	„	„
Uebermässige	do.	„	2½	Ton	„	„	„
Verminderte	Quarte	ist	2 ganze	Töne	„	4	„
Reine	do.	„	2½	Ton	„	„	„
Uebermässige	do.	„	3 ganze	Töne	„	„	„
Verminderte	Quinte	„	3 „	„	„	5	„
Reine	do.	„	3½	Ton	„	„	„
Uebermässige	do.	„	4 ganze	Töne	„	„	„
Verminderte	Sexte	„	3½	Ton	„	6	„

Kleine Sexte	ist	4 ganze Töne	in 6	Stufen.
Grosse do.	„	4½ Ton	„ „	„
Uebermässige do,	„	5 ganze Töne	„ „	„
Verminderte Septime	„	4½ Ton	„ 7	„
Kleine do.	„	5 ganze Töne	„ „	„
Grosse do.	„	5½ Ton	„ „	„
Reine Octave	„	6 ganze Töne	„ 8	„

Diese Tabelle in Noten siehe Fig. 38.

Die grosse Quarte wird auch, weil sie drei ganze Töne umfasst, Tritonus genannt; die kleine Quarte nennen Viele reine Quarte; diese heissen dann die grosse Quarte übermässig, oder als Gegensatz zur Reinen — falsche Quarte. Die grosse Quinte heisst man gewöhnlich reine, und die kleine, verminderte oder falsche Quinte. Die Terz vom Grundton (also *e* wenn *c* Grundton ist) nennt man Mediante, die Quinte Dominante, und zwar die Obere vom Grundton Oberdominante und die Untere Unterdominante, die Septime endlich erhält den Namen Leiteton, Fig. 39. Näheres hierüber gehört in die Harmonielehre. Bei Nonen, Dezimen, Undezimen etc. besteht dasselbe Verhältniss wie bei Secunden, Terzen, Quarten etc. Eine kleine None ist eine kleine Secunde im verjüngten Maassstabe; ebenso eine grosse Dezime nichts anderes als eine erhöhte Terz u. dgl. m. Fig. 40.

Mehrdeutigkeit der Intervalle.

Wie schon erklärt und wie bei Fig. 30. zu ersehen ist, haben auf einer und derselben Taste mehrere Noten ihren Sitz. Dem Klange nach sind dieselben gleich, weil jede Taste nur einen Ton anschlägt, der Abstammung oder Schreibart nach aber können sie wesentlich verschieden sein. Betrachten wir z. B. *c* und *dis*, ersteres auf der ersten, letzteres auf der vierten Taste, beide 1½ Ton auseinander und zwei Stufen von einander, bilden eine

übermässige Secunde; *c* und *es* aber, obgleich auch vier Tasten und 1½ Ton von einander entfernt, nennen wir eine kleine Terz, weil sie eine Stufe weiter von einander liegen. Hören wir also nur, ohne die Noten zu sehen, so ist eine solche Tonentfernung verschiedener Auslegung fähig, also mehrdeutig. Man hat sich darum bei dem Aufschreiben, zur Vermeidung von Mehrdeutigkeiten (deren Nachtheile bei der Harmonielehre erst erkannt werden können) wohl zu hüten, bei gleicher Ton- (Tasten-) Entfernung die Stufenschritte nicht zu verwechseln, da nicht nur die Tastenentfernung, sondern auch die Stufenschritte bei Bestimmung der Intervalle massgebend sind. Intervalle, welche vermöge gleicher Tonentfernung gleich klingen, der Stufenentfernung nach aber verschieden benannt werden, sind mehrere unter Fig. 41. angegeben. — Wir haben bei der Intervallenabmessung gesagt, dass nicht alle Intervalle aller Gradationen fähig seien. Der Grund davon liegt hauptsächlich in der Mehrdeutigkeit oder darin, dass manches Intervall auf eine andere Art erklärt, abgeleitet, leichter aufzufassen ist. Nehmen wir z. B. die unter Fig. 42. stehenden Intervalle (?) wie sie sich dem Auge präsentiren, als verminderte Secunden an, so haben wir papierene Intervalle; d. h. auf dem Papier erscheinen sie als verminderte Secunden, dem Gehör nach sind es aber lauter Einklänge. Wollte man auf solche Weise die Bezeichnungsworte vermindert, klein, gross etc. auf alle Intervalle, von der Prime bis zur Octave anwenden, so würde dadurch eine grosse Masse von mehrdeutigen Intervallen und daraus eine unnöthige Erschwerung des an sich schon schwierigen Gegenstandes entstehen. Man nimmt deshalb in der Regel an:

Die Secunde kann sein: klein, gross, übermässig; — klein mit einem grossen halben Ton; gross mit einem ganzen Ton; übermässig mit 1½ Ton.

Die Terz erscheint: vermindert, ein ganzer Ton; klein, 1½ Ton; gross, zwei ganze Töne; übermässig 2½ Ton.

Die Quarte vermindert, zwei ganze Töne; rein, 2½ Ton; übermässig 3 ganze Töne.

Die Quinte vermindert, drei ganze Töne; rein, 3½ Ton; übermässig 4 ganze Töne.

Die Sexte vermindert, 3½ Ton; klein, 4 ganze Töne; gross, 4½ Ton; übermässig, 5 ganze Töne.

Die Septime vermindert, 4½ Ton; klein, 5 ganze Töne; gross 5½ Ton;

Die Octave vermindert, 5½ Ton; rein, 6 ganze Töne; übermässig, 6½ Ton.

Die Prime so wie die Octave wollen wir jedoch rathen, vor der Hand nur rein, höchstens auch erhöht anzunehmen.

Fig. 43. enthält zur Uebung das eben Erklärte in Noten und es ist dem Anfänger zu empfehlen, diese Uebung mit Annahme einer andern Grundnote (Prime) selbst vorzunehmen, um sich die Sache recht geläufig zu machen.

Wer die Wichtigkeit der Intervallenlehre und den Einfluss kennt, welchen das richtige Studium derselben auf das Auffassen der späteren Theoreme hat, wird es nicht tadeln, dass ich die Gelegenheit ergriffen habe, hier zu wiederholen, was früher bereits ähnlich erklärt worden ist.

Wesentliche (natürliche) und zufällige Intervalle.

Wir werden später unter dem Artikel Tonarten kennen lernen, dass die Erhöhungen oder Erniedrigungen

einer oder mehrerer Noten durch ♯ oder *b*, nicht nur vor jenen Noten gelten, vor welchen sie stehen, sondern, dass sie auch die Vorzeichnung von Tonarten ausmachen, durch ein ganzes Tonstück gelten können, durch das ganze Tonstück also die Grösse der gewöhnlichen Intervalle bestimmen. Ist dies der Fall, so heissen die durch die Tonartenvorzeichnung bestimmten Intervalle „natürliche, wesentliche Intervalle"; gilt das ♯ oder *b* aber nur vorübergehend auf eine kurze Zeit — deren Dauer an seinem Platze auch angegeben wird — so heissen die auf solche Art nur momentan erhöhten oder erniedrigten, dadurch kleiner oder grösser gemachten Intervalle „zufällige Intervalle."

Umkehrung der Intervalle; Grössenverschiedenheit derselben durch die Umkehrung.

Die Gewandtheit, die Intervalle in jeder Gestalt erkennen und benennen, alle ihre Eigenschaften bezeichnen zu können, Alles mit ihnen vorzunehmen fähig sein, was mit ihnen vorgenommen werden kann, ist *conditio sine qua non* für ein gründliches Studium. Betrachten wir also die Lehre von der Umkehrung der Intervalle mit Aufmerksamkeit.

Wenn von zweien, ein Intervall bildenden Tönen der zweite (höhere) um eine Octave tiefer gelegt wird, als er ursprünglich stand, und dadurch dann der erstere zum höheren wird, so ist dies eine Umkehrung, durch welche dann natürlich ein anderes Intervallenverhältniss entsteht. Nehmen wir z. B. bei Fig. 44. die Töne *c* und *d*, welche eine Secunde bilden, und setzen wir das *d* eine Octave tiefer, lassen aber das *c* stehen, so ist durch diese Umkehrung (siehe Fig. 45.) eine Septime aus der Secunde geworden. Bei Fig. 47. sehen wir, dass alle unter Fig. 46. angegebenen Intervalle umgekehrt werden können und finden, dass:

die 1 zur 8,
„ 2 „ 7,
„ 3 „ 6,
„ 4 „ 5,
„ 5 „ 4,
„ 6 „ 3,
„ 7 „ 2,
„ 8 „ 1 wird; oder wir können uns dieses Verhältniss in nachstehendem Bilde versinnlichen, welches man bei der Lehre vom doppelten Contrapuncte wieder finden wird.

1, 2, 3, 4, 5, 6. 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Die Grössenverschiedenheit, welche durch die Umkehrung entsteht, ist folgende: die ursprünglich grossen Intervalle werden durch die Umkehrung klein, die kleinen werden gross, die verminderten werden übermässig und die übermässigen vermindert. Unter Fig. 48. stehen mehrere Intervalle, mit Angabe ihrer Grösse, welche bei Fig. 49. umgekehrt erscheinen. Nach dem bisher Erklärten wird es Jedem möglich, und ist eine nützliche Uebung, die durch die Umkehrung entstandene Grössenverschiedenheit selbst zu berechnen und noch weitere derartige Arbeiten vorzunehmen —

Stammintervalle und abstammende Intervalle.

Manche Tonlehrer nehmen die Secunde, Terz, und Quarte als Stammintervalle an, und heissen die Anderen, welche durch die Umkehrung der Stammintervalle entstehen, also: Quinte, Sexte, Septime und Octave, abstammende Intervalle. Ausserdem giebt es noch

Consonnirende und dissonnirende Intervalle.

Jeder Ton für sich, so lange er nicht mit einem Anderen verglichen wird, klingt gut. Befriedigen zwei

mit einander verglichene Töne unser Gehör vollkommen, wird durch das Anschlagen derselben unser Gehör auf keine Weise verletzt, wird keine eigenthümliche, beunruhigende Empfindung durch sie erregt, so bilden solche Töne einen Wohlklang, eine Consonanz. Diese Consonanzen werden nun in vollkommene und unvollkommene Consonanzen eingetheilt. Vollkommene (am meisten befriedigende) Consonanzen sind:

1. Der reine Einklang.
2. Die reine Quarte.
3. Die reine Quinte und
4. Die reine Octave.

Unvollkommene (also weniger befriedigende) Consonanzen sind:

1. Die grosse und die kleine Terz, und
2. Die grosse und die kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle, sie mögen rein, gross, vermindert oder übermässig sein, sind Uebelklänge, Dissonanzen; sie haben etwas befremdendes, hervorstechendes oder unbefriedigendes an sich, was aber mit Worten sich nicht wohl beschreiben lässt, was gehört, empfunden werden muss. Auch diese Dissonanzen können in vollkommene und unvollkommene eingetheilt werden; doch damit, so wie mit der Untersuchung, welche Dissonanzen wesentlich, welche zufällig genannt werden können, wollen wir uns — wenigstens an diesem Orte — nicht befassen. Das eigentliche Verhältniss der Consonanzen und Dissonanzen, ihre Wirkung u. dgl. wird erst bei der Harmonielehre aufgefasst werden können, weil dort practische Anwendung und Vergleichung derselben erfolgt. Eben darum verspare ich auch die Regeln wegen Vorbereitung und Auflösung etc. der Dissonanzen bis dahin, weil solche dann bei gleichzeitiger practischer Ausübung besser verstanden werden können.

Recapitulation in Fragen und Antworten.*)

Welche Veränderungen können mit den durch die 7 Buchstaben bezeichneten Noten vorgenommen werden?

Sie können einfach oder doppelt erhöht und erniedriget werden.

Erhöht, durch das einfache Kreuz um einen halben Ton, durch das Doppelte um einen ganzen Ton; erniedriget, durch das einfache Be um einen halben, durch das Doppelte um einen ganzen Ton.

Welche Namen erhalten sie durch die einfache Erhöhung?

Es wird dem Namen jeder Note die Erhöhungssilbe *is* angehängt.

Welche Veränderung des Namens erfolgt durch die einfache Erniedrigung?

Jede Note erhält die Erniedrigungssilbe *es*, mit Ausnahme von *e*, welches nicht *ees*, sondern nur *es* genannt wird, und *a*, das man nicht *aes* sondern *as* nennt; endlich wird *h* nicht *hes*, sondern *b* genannt.

Anm. Ueber die französische und italienische Benennung der Noten stellen wir, zur Ersparung des Raumes, keine Fragen, weil dies wohl nur Wenige interessirt, welche sich aber leicht nach Seite 113 selbst ein Examinatorium machen können.

Wodurch wird eine vorhandene einfache oder doppelte Erhöhung oder Erniedrigung annullirt?

Durch das Wiederherstellungs-, Widerrufungszeichen oder Bequadrat.

---

*) Es versteht sich, dass zur Vermeidung zu grosser Breite nur die Hauptsachen in Fragen und Antworten abgefasst werden. D. V.

Welche Aenderung erleiden die Notennamen bei doppelter Erhöhung oder Erniedrigung?

Bei doppelter Erhöhung wird die Silbe *is*, bei doppelter Erniedrigung aber die Silbe *es* doppelt angehängt.

Wie heisst man die Zeichen Kreuz, Be und Bequadrat noch?

Chromatische Versetzungszeichen.

Was ist ein halber Ton?

Die nächste Fortschreitung, welche unser Gehör vernimmt; der Schritt von einem Tone zum Nächstdarangelegenen, — auf dem Clavier von einer Taste zur nächsten.

Wie vielerlei halbe Töne gibt es?

Zweierlei; kleine und grosse.

Was ist ein kleiner halber Ton?

Die Fortschreitung von einem Ton zum zunächst daran liegenden, ohne dass auf dem Notensystem ein Fortschreiten statt findet, weil sich der höhere von dem tieferen Ton nur durch ein chromatisches Versetzungszeichen unterscheidet.

Was ist ein grosser halber Ton?

Wenn mit der Fortschreitung zum nächstgelegenen Ton auch auf dem Notenplane ein Schritt gemacht, also um eine Stufe fortgeschritten wird; wenn der zweite Ton zwar zunächst am ersten liegt, von einem Anderen abstammend, aber auch einen anderen Namen hat.

Was ist ein ganzer Ton?

Wenn zwischen dem einen Tone und dem Anderen eine Taste in der Mitte liegt; also die Fortschreitung von einer Taste zur Dritten; wenn sich unser Gehör zwischen zweien Tönen noch einen in der Mitte denken kann.

Was versteht man unter dem Worte Tonstufe?

Die Fortschreitung von einem Tone zu einem Ande-

ren, der auf dem Notenplane eine höhere oder tiefere Stufe einnimmt als der Erste.

Wie vielerlei Tonstufen giebt es?

Viererlei; halbe und ganze, kleine und grosse.

Was ist eine halbe Stufe?

Das Fortschreiten um einen halben Ton, ohne ein Fortschreiten auf dem Notenplane; ist also gleichbedeutend mit einem kleinen halben Ton.

Was ist eine ganze Stufe?

Dasselbe Fortschreiten, wobei aber auch auf dem Notensystem fortgeschritten wird. Gleichbedeutend also mit dem grossen halben Ton.

Was ist eine kleine Stufe?

Dasselbe was eine ganze Stufe ist.

Was ist eine grosse Stufe?

Dasselbe was wir unter einem ganzen Ton verstehen.

Was versteht man unter dem Worte Intervall?

Dieses Wort bezeichnet einen Zwischenraum; den Raum zwischen zweien Noten, die Berechnung der Entfernung derselben von einander.

Wie werden die Intervalle abgezählt?

Nach Stufen, und in der Regel aufwärts; soll dies anders sein, so muss man den Beisatz „abwärts" machen.

Wie heissen die Stufen im musikalischen Sprachgebrauch?

Die erste heisst Prime; und jeder Ton kann als erster Ton angenommen und nach ihm können dann die Anderen abgezählt werden. Die zweite heisst Secunde u. s. w. (siehe pag. 122.)

Da jeder Ton erhöht und erniedrigt werden kann, wenn also z. B. *c* als der erste Ton angenommen ist, wird, *des*, *d*, *dis* oder *disis* zweiter Ton, dasselbe auch bei jeder weiteren Stufe, der Terz, Quarte, Quinte u. s. f. statt-

finden kann, wie bezeichnet man *bestimmt*, welche von den auf diese Art verschiedenen Zweiten, Dritten u. s. w. man haben will?

Durch die, die grössere oder geringere Entfernung anzeigenden Beiworte klein, gross, vermindert und übermässig, selbst doppelt-vermindert und doppelt-übermässig.

Was versteht man — um zunächst nach der Prime anzufangen — unter einer kleinen Secunde?

Das Fortschreiten eines halben Tones in zwei Stufen, also z. B. von *c* zu *des*; *des* ist demnach die kleine Secunde von *c*.

Anm. Die weiteren Fragen sind nach Seite 124 zu machen, wo auch deren Beantwortung steht.

Welche Intervalle haben noch besondere Beinamen?

Die Terz (vom angenommenen) Grundton nennt man Mediante; die grosse Quarte — weil sie drei ganze Töne umfasst — Tritonus. Auch nennen Viele die kleine Quarte reine; diese heissen dann die grosse Quarte übermässig, oder als Gegensatz zu rein, falsch. Die grosse Quinte heisst gewöhnlich reine, die kleine verminderte oder falsche Quinte. Ausserdem nennt man die Quinte auch Dominante, und zwar die Oberquinte vom Grundton Oberdominante und die Unterquinte Unterdominante. Die Septime erhält den Namen Leiteton.

Was versteht man unter Mehrdeutigkeit der Intervalle?

Wenn zwei Töne gleich weit voneinander entfernt sind, wie z. B. *c* und *cis* oder *c* und *des*, im Ohr auch gleich klingen wie *cis* und *des*, der Eine aber auf einer andern Stufe steht, so sind dieselben, so lange man die Noten nicht sieht, mehrdeutig; erst nach genauer Auslegung der Stufen fällt die Mehrdeutigkeit weg.

Welche Intervalle sind besonders mehrdeutig?

Die übermässige Secunde und die kleine Terz *c—dis*, *c—es*; die grosse Quarte und die kleine Quinte *c—fis*, *c—ges*; die übermässige Sexte und die kleine Septime *c—ais*, *c—b* u. s. f.

Was sind wesentliche Intervalle?

Jene, welche durch die Vorzeichnung einer Tonart bestimmt, durch ein ganzes Tonstück gelten.

Was sind zufällige Intervalle?

Jene, deren Dauer kurz vorübergehend ist, und welche als Ausnahmen von der Tonartenvorzeichnung zu betrachten sind.

Was ist Umkehrung der Intervalle?

Wenn von zweien Intervallen das höhere eine Octave tiefer gesetzt und dadurch aus dem höheren das tiefere Intervall wird.

Welches Verhältniss stellt sich durch solche Umkehrungen heraus?

Die 1 wird 8, die 2, 7, die 3, 6, die 4, 5, die 5, 4, die 6, 3, die 7, 2 und die 8, 1.

Welche Aenderuug erleidet die Grössenverschiedenheit durch die Umkehrung?

Die grossen Intervalle werden klein, die Kleinen gross, die Verminderten übermässig und die Uebermässigen vermindert.

Welches sind die Stammintervalle?

Secunde, Terz und Quarte.

Die abstammenden also sind?

Die Quinte, Sexte, Septime und Octave, welche durch die Umkehrung der erstgenannten entstehen.

Was versteht man unter Consonnanz?

Einen Wohlklang, der unser Gehör befriediget, beruhigt.

Wie vielerlei Consonanzen giebt es?

Zweierlei; vollkommene und unvollkommene. Vollkommene Consonanzen sind: der reine Einklang, die reine 4, die reine 5 und die reine 8. Unvollkommene Consonanzen aber sind: die grosse und kleine 3 und deren Umkehrungen, grosse und kleine 6.

Was sind Dissonanzen?

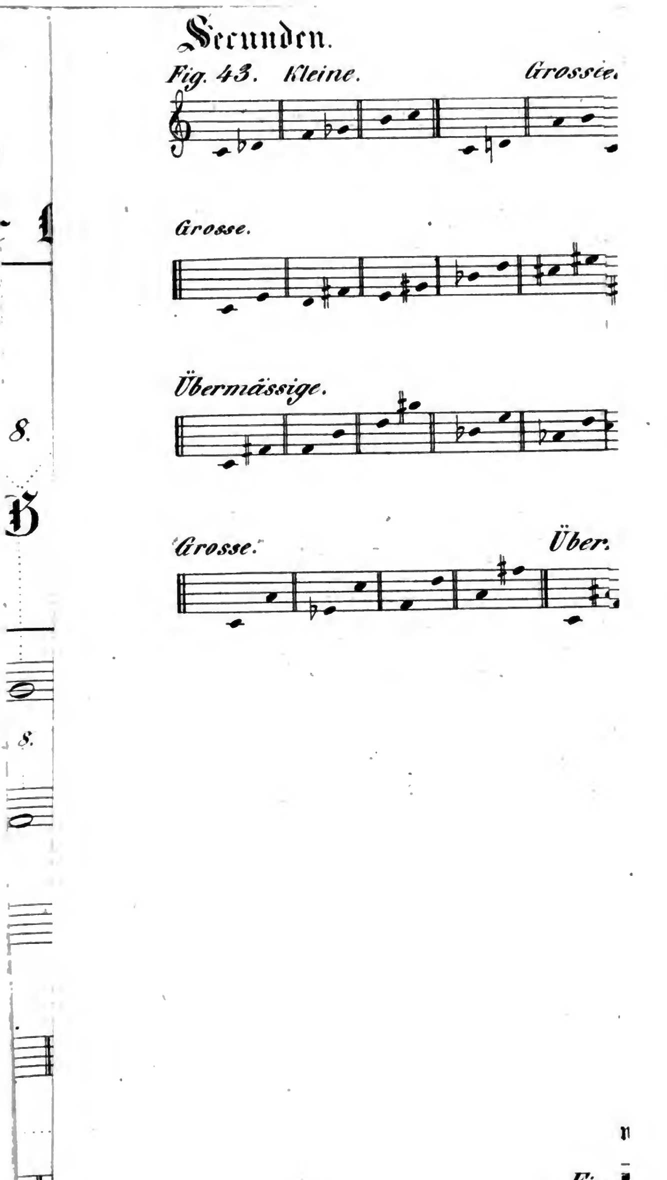
Uebelklänge, nicht so eigentlich falsch, sondern beunruhigend klingend, unbefriedigend.
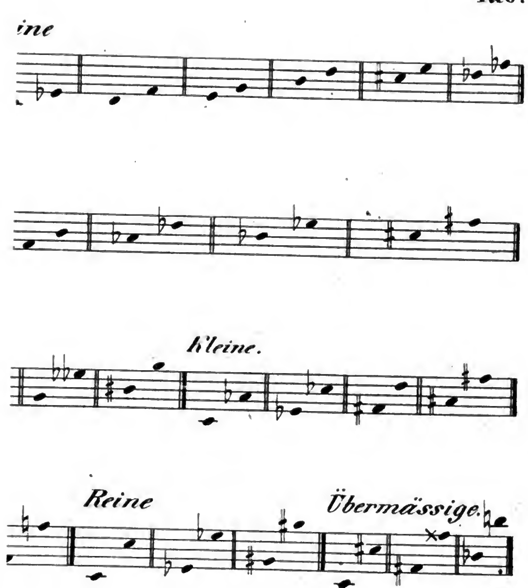
Welche Töne sind Dissonanzen?

Alle jene, welche nicht oben als vollkommene oder auch unvollkommene Consonanzen genannt sind; sie mögen rein, gross, klein, vermindert oder übermässig sein.

Dr. F. S. Gassner.

Secunden.





:den Intervalle.

X.

Eine Sonate.

Musikalische Original-Novelle.

I.

Praeludien.

1.

Die Hofthüre des Hôtels Martino, der Strasse des Mathurins in Paris fiel zu. Durch den Gang eilte schnellen Schritts ein junger Mann. In den Hof gekommen, blickte er rasch nach dem vierten Stockwerk. Es lag auf seinem Gesichte eine unruhige Spannung. „Alles hell", sprach er vor sich hin, — „alles hell — heute Abend also wiederum — heute —". Mit diesen Worten, in freudiger Extase gesprochen, war er vor dem Fenster des Portiers, woran er klopfte.

— Rose, mein Licht — — hört sie's Frau Rose, mein Licht" rief er der Pförtnerin zu, die mit einer Brille über der Nase, in einer Zeitung las.

— Was wollen der Herr, fragte Rose und schaute, aufgestört, über ihr Augenglas hinaus.

— Mein Licht, Frau Rose. —

— Ah, Herr Stephan — jetzt schon —? sie blickte nach der Wanduhr, — halb sieben bald, also wie gestern,

wie alle Tage. Sind seit einiger Zeit früh zu Hause, bemerkte die Frau obenhin.

— Beschäftigung — warf jener erklärend hin.

— Freilich, die Musik, — das macht Kopfbrechens —

— Ich habe um mein Licht gebeten.

— Eh, sind gar in Eile heut Abend, sind gar hurtig; noch brennt ihr Feuer nicht hell oben im Zimmer — wollen Sie sich nicht ein Bischen wärmen?

— Hab' jetzt keine Zeit, Rose —

— Keine Zeit? bin eben kein Röschen mehr — es wäre sonst wohl Zeit — — —. Hätt' ihm doch was zu sagen, sprach sie auf die Seite gewendet. Gerade schlugs halb sieben.

— Ihr seid eine recht blühende Rose, sagte Stephan, indem er die Thüre der Loge öffnete und einschritt.

— Blühend? nu, es war eben anders zu meiner Zeit, da hatten die jungen Herren Gesichter wie die Aepfel an den Bäumen, heut is't nimmer so; heut sieht Alles abgefallenem Obst gleich, heute — schau Er doch ein Bischen in's Spiegelglas!

Stephan traf auf sein bleiches Gesicht.

— Ihr meint in jenem Garten wären keine Rosen — aber das ist versengt Feld, liebe Frau.

— Kein Wunder, unterbrach diese, das sitzt immer, das macht immer Musik, das spannt die Nerven, das isst nicht, das trinkt kaum, das kann nicht anders sein.

Stephan lächelte.

Wenns mit dem ein Ende — nu ja —! aber da kommen andere Leute noch mit ins Gedränge.

— Andere Leute —?

— Warum machen der Herr bis in die späte Nacht seine Musik, dass die Nachbarsleute — — —

— Ich werde doch nicht —?

— Freilich, werden sie —

— Man hätte sich beklagt?

— Beklagt nur? nein, mehr als beklagt.

— In meinem Zimmer, glaube ich, wäre ich — mein Herr und —

— Wenn mir das liebe Kind nicht am Herzen läge, möcht' es mir einerlei sein; aber sie wird sich den Schnupfen holen und vollends krank werden.

Stephan horchte.

Einmal, nu, das thäte nichts; aber zweimal und gestern zum dritten — die Luft ist trüb und feucht — wir sind im Februar, mein Herr —

— Rose, was sagt ihr?

— Was ich sage?

— Ich versteh' euch nicht.

— Sollen schon verstehen, Monsieur Stephan, hab's seit vorgestern auf dem Herzen — und heraus muss es.

— Aber wozu die Zögerung?

— Wenn's noch wäre wie früher! — war ein so frisches, rothes Aepfelchen — arme Marie!

— Marie!!

— Sie wissen —?

— Nichts Rose, mache weiter.

— Kenne sie seit sieben Jahren — könnte jetzt beinahe eine aufgeblühte Jungfrau sein; da kam aber seit drei Monaten die leidige Krankheit und, lieber Herrgott! mit jedem Tage meint man werde es schlimmer.

Stephan verlor kein Wort von dem Gespräche.

— Will beinah nimmer ausgehen, wenn es aber geschieht, sprach die Frau weiter, und sie kommt heim, so gehts langsam am Arm der Mutter.

— Ihr sprecht von einer Kranken?

— Da kommen ihre blauen Augen zu mir herüber und nicken einen guten Tag, aber so matt und so traurig —

Die Alte hielt bewegt inne.

— Ihr scheint viel Antheil an dem kranken Fräulein zu nehmen, sprach Stephan neugierig.

— Antheil —? mein eigen Kind, hätte mich der Herr gesegnet, wäre mir nicht lieber gewesen. Sonst kam Mariechen oft zu mir; sie hatte jedesmal was zu bringen, ein Kleidungsstück, das reiche Leute weggelegt und womit sich Arme schmücken, oder sonst, wenn was beim Mittagessen zu viel gewesen und damals war Marie noch klein, ich erzählte Geschichten, wie man sie mir einst erzählt — das Kind hörte mit seinen beiden Oehrlein zu. Als sie nun gross geworden, kam sie seltener, doch kam sie noch; seit ihrer Krankheit aber — vier Stiegen herab —

— Ihr sprecht von den Miethsleuten im vierten Stockwerke, sprach Stephan schnell —

— Eben von diesen, erwiederte Rose.

— Und — — mein Klavierspiel — habt ihr gesagt — mein — — erklärt mir doch, ich verstehe euch nicht.

— Aber werden Sie böse, wenn ich's Ihnen sage?

— Böse, nie, niemals.

— Kann versichern, wenn Sie Fräulein Marie sähen —

— Wenn ich sie sähe — —

— Müssten sie lieb gewinnen — selbst in ihrer Krankheit. Hat so lange, flachsfarbige Haare, und einen Mund und ein Gesichtchen — da würde ein Kavalier — aber es ist Keiner ihrer werth — Ihr Männer, heutiges Tags, seid flüchtige unbeständige Wesen.

— Mit Ausnahmen, wandte Stephan ein.

— Ausnahmen —? du mein Jesu! die Ausnahmen sind zu zählen!

— Rose! lächelte Stephan mit unbefriedigter Neugierde.

— Machen der Herr nur ein saures Gesicht, ich will doch Recht behalten. Zum Glück ist das Mädchen krank geworden!

— Zum Glück! bemerkte Stephan missbilligend.

— Was hab' ich gesagt, sprach die Frau überrascht, zum Glück? nun, ja, mein lieber Gott, so bleibt ihr doch wenigstens die Ruhe — — Ruhe? wäre nur nicht die Störung.

— Störung, Rose?

— Das ist's eben, trat jetzt die Sprecherin mit ihren Gedanken hervor — der Herr machen eine so laute Musik, eine wahre Teufelsmusik — da kommen Fräulein Marie an's Fenster und schauen heraus.

— An's offene Fenster? —

— An's offene Fenster, beim nasskalten Winterwetter.

— Fräulein Marie!

— Und halten's aus bis Monsieur fertig geworden.

— Aber warum meint ihr, dass — Fräulein Marie, sagt ihr, ans Fenster komme?

— Warum? das eben ist nicht schwer zu begreifen; das arme Kind kann's inwendig nicht aushalten, wenn Sie auf ihrem Klavier herumpoltern.

— Wäre es möglich, sprach Stephan unvernehmlich leise und verblüfft.

— O Sie müssen Fräulein Marie schon länger geärgert haben, fuhr jetzt die Portiere fort und war froh, auf den Gegenstand ihrer Mittheilung gekommen zu sein.

— Länger schon?

— Es will mir so vorkommen.

— Ich wohne erst etwas über vierzehn Tage im Hause.

Vierzehn Tage —? Wenn auch! hat nicht der Spectakel gleich angefangen!?

— Es ist mein Fach, meine Profession —

— Eine wunderliche Profession.

— Ich hätte das Mädchen schon früher geärgert?

— Der Herr hatten kaum fünf Tage hier logirt — warum soll ich's sagen — es hat ja keine Bedeutung —

— Rose, doch, doch, mehr als — mehr als ihr glaubt. Ich muss übrigens euerm Rathe folgen.

— Sie müssens? nein! aber thun klug daran.

— Ihr habt von Aergerniss gesprochen?

— Waren seit fünf Tagen im Hause — das Musiciren hatte angefangen; hatte es manchmal bis hier unten gehört, aber weiter nichts dabei gedacht —

— Nun? drängte Stephan.

— Geduld, lieber Herr — weil ich einmal von der Sache angefangen, sollen Sie Alles erfahren.

— Ihr seid eine Goldfrau, rief Stephan, seiner vergessend.

Rose schaute den jungen Mann mit grossen Augen an und fuhr weiter fort:

— Da kam eines Morgens nach dem Frühstück Fräulein Marie zu mir herunter.

— Ist's schon lange — wann geschah es?

— Wann? das ist eben nicht schwer zu erfahren; wir haben heute Samstag, sie zählte an den Fingern rückwärts, Freitag, Donnerstag, Mittwoch, Dienstag — — Montag — eins, zwei, drei, vier, fünf — — es war vergang'nen Montag.

— Vergang'nen Montag, besann sich Stephan.

— Wie heisst der Klavierspieler unter uns, ragte Marie? „Herr Stephan" — Stephan! sagte Marie überrascht — hat dieser Herr Stephan nicht schon Musik veröffentlicht — aber dies wisst ihr nicht Rose — wie bin ich thöricht. — Sie müssen das besser wissen als ich, sagte die Portiere zu dem jungen Componisten gewendet. Jetzt fing auch Stephan an zu rechnen; dann sprach er freudig vor sich hin: ja, ja, es war zum erstenmal am Dienstag.

Was — sagen Sie da, forschte Rose, die nichts bei dieser Rechnung verstand.

Nichts, Rose, nichts — macht nur fort, was hat sonst noch das Fräulein gesagt?

— Was sie sonst noch gesagt — das weiss ich nimmer, sie hat gesagt: ist der Fremde schon alt?

— Wirklich, Rose?

— Nur nicht gewundert, vermittelte die Sprecherin, einem Jungen kann man's eher sagen, als einem Alten, wo einen der Schuh drückt.

— Ihr glaubt?

— Ich glaube und bin meiner Sache gewiss. Nicht wahr, hab' ich zu Fräulein Marie gesagt, der Musikant unter Ihnen, im dritten, macht einen tollen Lärmen mit seinem Klavier? —

— Und Marie erwiederte — unterbrach Stephan neugierig?

— Sie erwiederte, ich will's Ihnen sagen, was sie erwiederte, damit Sie wissen was zu thun bleibt; — sie erwiederte nichts.

— Nichts?

— Ja! nichts! aber nichts ist auch Etwas — dann hat sie noch gelächelt

— Nichts!

— Und in diesem Nichts mein Herr — — Fräulein Marie ist ein schüchternes Frauenspersönchen; da hat sie nicht gerade sagen wollen, wie's ihr ums Herz. Dass sie aber ihr Spiel incommodire, das liegt nun offen am Tage.

— Wie meint ihr das?

— Wie ichs meine? früher blieb Marie schon im warmen Zimmer, beim Kamin; jetzt geht sie, wenn Ihr Klavierspektakel anfängt, aus der Stube in ein Nebengemach und streckt ihr Köpfchen zum Fenster hinaus um gegen die nervenerschütternden Anschläge gesichert zu sein.

— Ich verliere immer mehr den Ausweg, dachte Stephan.

— Jetzt wissen der Herr was zu thun.

— Ich danke euch — sonst hat Fräulein Marie nichts zu euch gesagt?

Sonst noch? nein! (entweder sagte die Frau die Wahrheit nicht, oder ihre Erinnerung war untreu.)

— So will ich gehen.

— Die Mädchen sind neugierig, fügte sie zwar hinzu; sie hat im Fremdenbuche geblättert; als sie Ihren Namen gefunden, Ihren Namen, den Sie dort hingekritzelt und den man nicht lesen kann, hat sie gesagt: „nicht wahr, dies ist der Name des Virtuosen?" Ja das ist er, hab' ich geantwortet, er hat es selbst geschrieben. „Ein Deutscher", hat dann das Fräulein bemerkt, „spricht er französisch, Rose?" Ei wohl, hab' ich gesagt, spricht er französisch. Marie schlug das Buch zu. „Ich hab' ihn noch nicht gesehen", sagte sie noch — das war Alles.

— Alles! seufzte Stephan.

— Alles und genug — haben Sie jetzt ein Bischen Freundschaft, so —

— Freundschaft —? Rose — ich habe — ich weiss nicht — aber wo ist mein Licht, es wird gleich sieben schlagen.

— Haben Sie ein Bisschen Freundschaft für Fräulein Marie, die krank ist —

— Für Fräulein Marie — rief Stephan, und hielt plötzlich erschrocken inne.

— So werden Sie's mit ihrem Spiele einstellen.

Gerade schlugs sieben. Stephan fuhr zusammen.

— Mein Licht, ich muss fort.

— Was werden der Herr nun thun?

— Ihr habts gesagt, äusserte Stephan.

— Sind mir deshalb aber nicht böse?

— Böse — wir dürfen uns nicht zürnen!

— Gewiss nicht?

— Ihr habt mein Versprechen.

Rose hatte das Licht angezündet. Stephan wünschte der Frau eine gute Nacht und flog die Stiegen hinauf in seine Wohnung.

2.

Lebhaft bewegt ging der Jüngling im Zimmer auf und ab. Die Gedanken kreuzten sich in ihm; im Drange seiner Empfindungen aber war es ihm augenblicklich nicht möglich zum klaren Bewusstsein zu kommen. Da hörte man durch die Zimmerdecke des vierten Stockes Klavierspiel. Stephan blieb stehen. — Ich habe mich nicht getäuscht, sprach er — meine Erwartung traf ein, und wiederum meine Musik, die seit längerer Zeit verfasste Rêverie. Er hörte aufmerksam dem Spiele zu. Sie legt viel Seele hinein, sprach er, viel Seele — und ich soll hier unten kein Wort mehr sagen — keine Antwort, keinen Dank! — Sie spielt wie eine weiche Frauenhand — und ich, mit meiner Barschheit habe mir ihre Abneigung zugezogen.

Sei ohne Sorge, du Unbekannte, ich will dich nimmer stören, ich will meine Eisenfaust an den Wänden dieses Zimmers lähmen, ich will die Gier zum Spiele in mir tilgen, und will mich zum Nichtsthun verurtheilen; sei ohne Sorge, du sollst in deiner Ruhe nicht gestört werden.

Unter diesem Selbstgespräche spielte es oben immer weiter.

Ich hatte noch nichts von ihr gehört; heute weiss ich Viel. Dass es ein Frauenzimmer, die Künstlerin, das war mir augenblicklich klar; der weibliche Character lag in der ganzen Form des Vortrags; dass es noch jung — bei älteren Damen waltet eine erkünstelte Sentimentalität. Aber wer sie war, wie sie war — dies wusste ich nicht. Von dem hat mir Frau Rose heute zum erstenmale Etwas gesagt.

Noch ein Kind, meinst du Rose, noch ein Kind ist diese da über mir — ein Kind von siebenzehn Jahren! Das Kind, wie du meinst, hat eine bündige Fertigkeit, das Kind mag sonst überall sein, aber in dem Klaviervortrage ist's nicht zu finden. Bei ihr ist es nicht blos um zwei Hände zu thun; es werden nicht allein die richtigen Tasten angeschlagen, nicht blos der Takt bemerkt, nicht blos die Pausen gezählt — in dem Spiel dieses Kindes lebt ein stilles warmes Leben; da sind empfundene Phrasen, da spricht keine Maschine, da kommen Töne, die fallen aus einem fühlenden Herzen, das ist nicht allein Fingerfertigkeit und musikalische Kenntniss, das ist volle Empfindung. So spielen Kinder nicht!

Ich habe anfänglich gleichgültig zuhören wollen, — obgleich meine Composition gespielt wurde — ich dachte, es wären vorübergehende Töne, kaum der Beachtung werth, nicht fähig mich zu fesseln. Hatte mich doch sonst nichts gefesselt, seit meiner Anwesenheit in der Weltstadt. War ich doch bisher ein Fremdling, der zwanglos herumwanderte, sich hier und dort verstiess, hier und dort strauchelte und nirgends eine warme Hand fand, nirgends einen treuen Blick, nirgends! —

Wo geht man gleichgültiger an einander vorüber, als gerade hier? Wo ist mehr Eifersucht, mehr Kabale, mehr Schmeichelei; wo mehr Egoismus, wo weniger Häuslichkeit, weniger Gastfreundschaft, weniger Intimität, weniger Heimath? — wo mochte man an einem schlichten, unbeholfenen, mit dem Ton der grossen Welt unbekannten, jungen deutschen Künstler Wohlgefallen finden, und wo mochte er, der Alles vermisste, das ihn leben macht, das zu seinem Wohlsein nothwendig, wo mochte er sich ansiedeln, mit seinem schüchternen leichtverwundbaren Herzen? Nein! ich dachte an keine Fessel! auch will ich mir's umsonst erklären, warum das Spiel der Unbekannten mehr als an mir vorbeigeklungen, dass ich ihm

meinen Beifall nicht versagen konnte, dass mir jede Note wie eine süsse Stimme beinah an's Herz schlug. Ich dachte an keine Fessel, ich fand Wärme, Interesse, Befriedigung, Trost, Aufmunterung, Leben, Alles fand ich in der Kunst meiner Wahl. Aber ich war frei wie der Vogel in der Luft; ich gehörte keinem Menschen, keinem Willen, keiner Neigung, ich war mir selber kaum. Ich hatte in diesen bewegten Fluthen keinen Haltpunkt, und wurde da und dort hingetrieben, da und dort weggespült, da und dort auf Felsenriffe geworfen, da und dort verwundet. Trug mich aber eine brandende Woge in die Einsamkeit meiner Behausung, so befand ich mich in einer dürren Oede. Die Gedanken kamen über mich mit ihrem lebenden Fittig und die Gefühle drangen dazwischen. Es brannte aus mir eine süsse Gluth, mein Herz fing an Sturm zu läuten.

Wen riefst du Herz, wen riefst du? — war es dir bang allein? quälte dich die Langeweile, weil du Keinem irgend Etwas zu erzählen? Warum, woher Deine Sehnsucht? — Ich konnte dich kaum begreifen — ich liebte! — das war ein ferner Morgenhimmel; wegen der Morgenröthe hätte man gefragt, ob es die Sterne oder ein Strahl der Sonne drunten im Westen. Mir waren die Augen zugebunden und ich sah dennoch das Frühroth, aber nur wie durch Nebel; mir waren die Ohren verhüllet, aber ich hörte dennoch — ich hörte und sah und hörte nicht und sah nicht, es war ein unbegreiflicher Zustand.

Ein Bewusstsein jedoch hatte ich, dasjenige meines Alleinsein's, vielleicht hätte ich besser gesagt meines Verirrtseyns. Es war mir Jemand von der Seite gerissen, denn ich fühlte mich nicht zum Alleinsein geboren, fühlte, dass ich mich nach einem Wesen sehne, dass es leben, dass es vorhanden sein müsse. Ich schaute suchend umher, aber ich fand meinen Stern nicht; ich war eine pfadlose

Kreatur, und trug mit mir auf allen Wegen das tiefe Leid in meinem Herzen. Da kam ich zu keinem klaren Gesichte, da war Alles nur Wirrung, und drängte mich mein Durst zum Schaffen, so fand ich mich in einer Gefühlswelt und von Gefühlen kamen Gedanken. Es waren was ich schuf, zerrissene, zerstückelte, schmachtende Missgeburten mit groben Verstössen, grosse Herzen und keine Leiber; es waren unwürdige Gebilde.

Wenn man es sah, wenn man es hörte, was ich geschaffen, hatte man dennoch Nachsicht und gab mir Aufmunterung und Lob. Die Menschen sind manchmal über unsere Erwartung, über unsere Ansprüche gut, wenigstens in's Gesicht, und das ist doch immer noch ein wenig Tröstung. Meine Compositionen, die ich habe drucken lassen, werden hier und dort gespielt, selbst in öffentlichen Concerten, und der Journalismus ist mir auch ohnerachtet seiner kritischen Rechthaberei günstig gewesen Das läge mir nun nicht an, aber was ich mit Freuden gehört, war, dass die Unbekannte über mir eine meiner Compositionen einstudirt hatte und gerade jene Phantasie, die wie eine trübe Thräne aus meiner Seele gerollt. Warum hat sie dieses gewählt — warum? — Nun spielt sie's jeden Abend, warum hab' ich's mit Freuden gehört? — Was wird sie gedacht haben, als ich den zweiten Abend, nachdem ich meine Musik durch sie gespielt hörte, mich unten hinsetzte und auf jeden Satz meiner Composition eine Antwortsphrase dichtete und so in buntem Ergötzen mit dem Spiele oben im Zwiegespräche blieb? Was wird sie gedacht haben, wenn sie es eingesehen, wie ich ihr manche Spieleigenheiten abgelauscht, sei's ihre Ausdrucksweise, sei's Taktbewegung, sei's Verzierung, und was wird sie gedacht haben, wenn sie meine Gedanken, selbst im Spiel erforscht, die selber ich nicht kannte, und die aus dem Instrumente und aus meiner Brust gegen die Zimmerdecke flohen? —

Habe oft andere Leute meine Musik spielen hören und blieb kalt dabei, oder es that mir weh, weil ich meine Ideen entstellt sah, weil sie in einer Sprache gesprochen wurden, wo meine Gefühle bis ins Unendliche verzerrt waren. Wer kann uns denn nachsprechen uns Menschen der Töne, so wie es am ersten in unserm Geiste erklungen, wer kann es denn nachfühlen uns, den Geschöpfen einer andern Welt, wo es sich um eine, hier unbekannte Akustik handelt, wo die Gesetze mit dem hier gangbaren in vielerlei Punkten nicht übereinstimmen? Wer kann sich so ganz hinein sammeln, wie wir, in die Atmosphäre der Saiten, und wen trifft jeder Ton und Misston eindringlicher, als gerade uns, die wir am Anfange zur ausnahmlichen Existenz geschaffen? — Doch sie, da oben, machte mir Freude; sie schien mich begriffen zu haben. Sie fand den Ausdruck, der auf dem gestochenen Musikblatte nur wie eine unvollständige Andeutung aufgezeichnet werden kann. Sie sprach mit mir die geheimnissvolle Sprache der Töne, welche nur bei gleicher Empfindung gleichen Ausdruck zu bringen vermag.

Horch! und jetzt spielt sie noch — und wie lauscht meine Seele, und wie überkommt es mich so wunderbar, wie Angst und Bangen, und wie schaue ich mich um — bin ich denn wirklich so mutterseelen allein!

Hast du es begriffen was ich gedacht — und wusste ich es selber, weiss ich es jetzt in diesem Augenblicke, in diesem sonderbaren Zustande, wo ich mich ergriffen fühle? — Ich denke vielleicht was ich nicht soll, und wie ich mich auch des Umstandes erwehre, so ist es — doch — meist — — nur sie.

Wenn ich sie sähe! den vertrauten Geist, wenn ich mit ihr spräche! Ich könnte mit ihr bekannt werden, und wenn sie mich dann — — — Stille! Stille! Es hat mich seltsam bei dieser Anwallung durchschauert; ich bin ein unbesonnener Schwärmer.

Jetzt ist das Spiel zu Ende. Langsam wie eine Frage ist es verklungen. Es wäre an mir. Da steht das todte Instrument, das Mittel zwischen ihr und mir; da steht es, muss aber stille bleiben, und es darf sich kein Hammer in seinen Eingeweiden regen; sie will's nicht; die Portiere hat mirs gesagt und Frau Rose kennt das Mädchen, ich jedoch bin ein unbekannter Fremdling, habe mich oft und viel getäuscht mit meinen eingebildeten Muthmassungen, bin schon oft aus meinen Träumen in die Wirklichkeit gesunken und habe mich schon oft umfasst gefühlt von den Grabesarmen der Enttäuschung.

Wenn ich vor dem Klavier sitze und dann das Spiel begonnen, so sollte es nach meinem Wunsche mich nur abspiegeln, wie es innerlich mit mir aussieht; das Leben mit seinem Schmerz und mit seiner Freude, mit seiner Furcht und mit seiner Hoffnung, mit seinem Entzücken mit seinem Erschaffen, mit seinem Weinen, mit seinem Jubel. Wenn ich mich alsdann so ganz hingebe dem blinden Ohngefähr meiner Arme, denn die leite doch ich nicht, die fungiren blos, zwei Hebel, durch die Elemente meines Lebens in Bewegung, dann giebt es Leute die da sagen, mein Spiel sei eine nervenerschütternde Raserei wovor Christenleute zu verwahren. Ist auch meine Musik, wie sie tobend im Schmerze, sanft manchmal. Rieselt es nicht von der Klaviatur herab, wie ein Frühlingsregen vom Maihimmel! Die unbegreiflichen Leute begreifen es nicht.

Wenn ich mein Spiel, die Antwort auf das Ihre, beginne, verlässt Marie das Zimmer über mir, verfügt sich in ein Nebengemach, öffnet das Fenster und schaut in die Nacht hinaus um dem Andringen der Töne zu entgehen, die oben an die Decke schlagen und um sich in dem freien Raum frei zu fühlen, bis es hier unten mit mir zu Ende.

Sie will mich nicht hören; so bin ich wiederum enttäuscht, so ist der Flor wiederum zerrissen, durch den ich in ein Feenland geblickt, und all' die Welt geträumter Herrlichkeit ist in Nichts zerstoben.

Ich muss wieder erwachen und zu mir selber kommen. Ich muss mir wieder sagen, schrumpfe zusammen meine Seele, du darfst dich nicht ausdehnen, es wehen wiederum kalte Lüfte; die Wärme, die du gefühlt — es war nur ein Sonnenstrahl von einer Blendscheibe zurückgeworfen; die Sonne selbst war nicht erschienen. Es ist noch immer die trübe Witterung. Schrumpfe zusammen; es wehen immer noch die kalten Lüfte.

Ich weiss es nicht, Marie, wenn du mich auch nicht hören willst, ich kann dir deshalb nicht zürnen; du hast dich so tief in meine Musik hineingedacht, ich habe mich so rein in dir reflectirt gesehen, ich habe mich so untrügbar in dir selber gefunden. Ich darf dir nicht zürnen, wenn du mich auch nicht hören willst. N i c h t w i l l s t — ? — N i c h t k a n n s t hätte ich vielleicht sagen dürfen. Marie ist krank, ihre Nerven sind reizbar, sie werden leicht empfindsam; aufgeregt, leicht verwundet; sie flieht vielleicht vor der Umarmung meiner Töne, weil ihre innere Schöpfung zu zart, weil ihr jede Berührung wehe thut. Wer weiss, welche Empfindungen bei der ihr aufgedrungenen Flucht in ihrem Innern kämpfen!

Bleibe nur in deinem Zimmer! ich will dich nicht, ich will dich nimmer stören. Du sollst erst gesund werden, dich frei bewegen, die alten Kräfte wieder haben und neu leben; dann, dann will ich dir die Idyllen meiner stillen Verborgenheit erzählen, dann dich in die Hirtennatur meines Arkadiens einführen. Bis dorthin muss mein Klavier stille bleiben; ich will eiserne Riegel daran

legen, ich will einen Flor darum hängen bis Marie gesund geworden, denn Sie darf nicht krank sein.

Mit diesen Worten hatte Stephan den Lehnstuhl vor das Kamin gerückt, er setzte sich und verfiel in eine kurze Träumerei, bis der Schlaf ihn fest in seinen Armen hatte.

II.

Allegro.

Aus C dur.

1.

Im vierten Stockwerk, in einem eleganten Zimmermerchen, etwas schräg über Stephans Wohnung, hatte ein Mädchen so eben das Klavier zugemacht. Sie war einfach aber niedlich im Anzuge. Wie eine weisse Taube stand sie auf, öffnete, ohne ein Wort zu sagen, leise die Nebenthüre, schritt in das anstossende Gemach, machte eben so leise das Fenster auf, und horchte hinaus. Wie viel Spannung lag in ihren Mienen! Es stand darauf geschrieben: jetzt muss es beginnen! Doch unten blieb es still: „Wär' er denn nicht zu Hause, sprach Marie unvernehmlich; dort drüben an der Mauer ist doch die Lichthelle seines Zimmers, auch hab' ich vor nicht langem die Thüre gehen und einen Mann eintreten hören. Es war sein Schritt. Aber er wird schon beginnen.“

Marie horchte wiederum: die Nacht war finster; eine kalte feuchte Luft wehte herüber und trug Regentropfen auf des Mädchens Gesicht. Marie schien des Windes und des Regens nicht zu gewahren; sie war ganz nur mit der Erwartung beschäftigt; so blieb sie stehen unter der zögernden Hoffnung.

Unten im Zimmer regte und bewegte sich nichts. Das Licht flammte ruhig fort; kein Ton liess sich hören. So ging beinahe eine Viertelstunde herum.

— „Wunderbar! sprach Marie, — wunderbar!“ Es durchschauerte sie in dem Augenblick Frost und Wehmuth. Geräuschlos klappte sie das Fenster wiederum zu und zog sich in ihr Wohnzimmer zurück.

— Wie bin ich bleich, — als sie voranschreitend sich dem Kamine näherte, worüber ein hoher Spiegel war. — Wie bin ich bleich und wie ist die Kälte in mich gedrungen. Wenn das die Mutter wüsste —!

Da überkam sie der Husten. O meine Brust, sprach das arme Kind, meine Brust thut mir so wehe und doch war ich unvorsichtig und blieb am Fenster stehen und merke es jetzt erst, wie der Regen meine Wangen benetzt und wie die Kälte meine Glieder durchglaset. Aber ich wollte ihn hören, besser hören. Durch den Fussboden ist die Musik mehr ein verworrenes Tongemisch; draussen vor dem Fenster klingt es reiner und deutlicher herauf. — Er hat nicht gespielt!

Wie lange wohnt dieser Fremdling im Hause, dass er es also über mich habe gewinnen können? Kaum sind es vierzehn Tage; ich war in völliger Unbefangenheit; das Klavier galt als Zerstreuung, Bildung hat meine Mutter gemeint; mir war es mehr nicht als Zeitvertreib, ein Mittel mit irgend einer Beschäftigung müssige Stunden auszufüllen. Weiter dachte ich nichts dabei, weiter bot es mir wenig Genüsse, weiter hatten die Musik und ich keine Gemeinschaft. Da kam dieser fremde Mann in's Haus und wohnte unter uns; mit seiner Ankunft ist auf einmal Vieles verändert worden. Es ist mir unbegreiflich! Warum hat mir sein Spiel gleich anfangs zugesagt, warum hat es mein Innerstes so sehr ergriffen, da gewöhnlich die Töne tüchtiger Klaviervirtuosen, vielleicht unter dem Einflusse momentaner Bewunderung, spurlos an mir vorbeirauschen,

ohne in die Seele zu reichen! Sein Spiel war ein Schlüssel zu der verborgenen Rüstkammer meines Herzens; er schloss die Thüre auf. Nun kamen die Töne, wie kleine Geister, und flogen inwendig herum und schlugen ihre Fittige hier an und dort, und machten's ganz anders als es gewesen. Seine Musik war keine wie die frühere; es hat mich etwas, was ich mit keinem Worte zu benennen weiss, aus ihr angesprochen. Es war plötzlich zwischen dem Gespräche unten und mir eine sinnige Unterhaltung, ein völliges Verständniss.

Noch wusste ich nicht wer der Fremdling war, wie er hiess; nichts wusste ich. Rose hält ein Fremdenbuch, wo die Namen der Miethsleute eingeschrieben. Ich konnte Näheres erfahren.

Wie war ich kindisch, mich um einen Menschen zu kümmern, den ich nie gesehen, der vielleicht voll verwerflicher Fehler, wie man sie Künstlern zuschreibt. Aber es trieb mich die Neugierde, ein Wunsch der befriedigt werden sollte und nächstdem konnte ich mich ungefährdet in des Portiers Loge verfügen. Rose ist eine alte Bekannte, eine Freundin — ja eine Freundin, denn dürfen wir nicht Freunde diejenigen nennen, die uns mit Wohlwollen zugethan sind, die Neigung zu uns haben und die es in Wort und That beweisen? Rose ist eine stille, sittsame Frau; damals, als ich sie zum ersten Male sah, war ich noch ein Kind; die Kindesherzen stehen offen, ehe Ton und Verbildung sie vermummet, ehe Verhältnisse und Stand die Scheidewand des Kleiner- und Grösserseyns aufgeschichtet, ehe Galle, Hochmuth und Eitelkeit hineingeträufelt. Ich war damals ein Kind. Sind nicht diese Freundschaften der Kindheit, weil sie aus hellem, klarem Glauben an die Menschheit entquellen, weil sie unmittelbar bewusstseynslos, weil sie ohne materielles Interesse, weil sie so völlig aus dem Naturdrang der Liebe und Hingebung entsprungen, sind sie nicht um so dauerhafter, als

die allein wahren, und weil alles Spätere mehr nur eine Erinnerung an die Harmlosigkeit der Kindheit, eine Nachäffung des ersten seligen Lebens ist?

Ich brauche mich nicht vor Reden zu scheuen. Was hat es weiter zu sagen, wenn man frägt: „wer ist der fremde Künstler, der unter meiner Wohnung musicirt?“ Rose ist ohne Argwohn; sie meint immer noch, ich sei die kleine Marie, der sie einst Geschichten erzählte, abentheuerliche Mährchen, woran das Jugendalter Freude hat, und merkt es nicht, dass mich seit lange die Mährchen nimmer ergötzen, und dass sie wenig meinen Wünschen entsprechen. Die alternden Leute vergessen so oft, dass sie jung gewesen und wissen gewöhnlich nicht, wo das geschickte Plätzchen zum Ruhen.

Bei dieser Stelle des Gespräches hustete Marie wieder etwas und griff nach einer Limonade, die über dem Feuer in Wärme stand. Mit bitterm Ausdruck, als ob es in ihrer Brust krampfte, stellte sie die Schale wieder hin, nachdem sie getrunken, und blieb einige Augenblicke in Gedanken stehen.

Wer der Fremde? hat mich Rose gefragt; ei, das ist ein Musikant, den hört man bis da unten, mit seinem Klavierpoltern, aber bei Ihnen, die Sie nur durch eine Zimmerdecke vom dritten Stockwerk getrennt sind, da muss es noch bunter hergehen. Es ist nicht zum Aushalten, habe ich in kindischer Unüberlegtheit und Thorheit geantwortet. Nicht wahr, nicht wahr, entgegnete die Frau, hab's doch wohl gedacht, und dabei gestikulirte sie auf eine sonderbare Art, aus der man mancherlei muthmassen aber nichts begreifen konnte. Sie schien indess einen Entschluss zu fassen. Und sie können's ausführen und sind krank, machte die Frau weiter — wart nur, wart nur —! hiebei blieb die abgebrochene Phrase. Das hat nichts zu bedeuten, entgegnete ich, zu Rosen gewendet, um sie zu beschwichtigen.

Ja, ja, nichts zu bedeuten — armes Fräulein, seid krank und oben ein der ungewöhnliche Lärm.

Ich lächelte; liess die Frau hadern, denn ich wusste, wie sie um mein Wohl besorgt ist. Was konnte es schaden. Ihr mit Bemerkungen in den Weg treten, wäre unzeitig gewesen. Die Neugierde trieb mich vorwärts. Wie heisst der Fremde, fragte ich —! Wie er heisst? Monsieur Moritz Stephan. Moritz Stephan, wiederholte ich bei mir selber; diesen Namen kenne ich; wäre es derselbe Moritz Stephan, von dem, . . . der . . . ich hatte schon Klaviercompositionen von einem Moritz Stephan gehört. Dieser Name war auch oft auf Konzertzetteln zu lesen gewesen; Moritz Stephan hatte zu verschiedenen Malen die Musikzeitung als einen ausgezeichneten Klaviervirtuosen und als einen gediegenen Komponisten angepriesen. — Stephan — wär es derselbe —

— Nicht zum Aushalten, — fuhr Rose mitten in meinen Reminiscenzen heraus, und ich hab's nicht früher gewusst, und sie haben's mir noch nicht früher gesagt und sind krank . . . und . . .

— Aber liebe Rose, ihr seid ein recht eiferndes Mütterchen, besänftigte ich die Frau; versteht ihr nicht Spass, darf man denn nichts bei euch sagen? — Ja Spass, kommen Sie mir nur, Fräulein — nur Geduld ich weisss schon . . . ich . . .

Ich drückte ihr die Hand, entliess sie und nahm den Namen mit.

Auf meinem Zimmer griff ich sogleich nach einem Musikcataloge. Da standen neben der Anzeige allerlei Klaviercompositionen von unserm, seit kurzem eingezogenen Herrn Stephan. Ich liess mir die Musik bringen und suchte eine Nummer, die ich behielt; das andere schickte ich in das Magazin zurück. Um die Mittagszeit, da ich wusste, dass Herr Stephan ausgegangen, studirte ich das Klavierstück ein und hatte bald die Spielsschwierigkeiten

besiegt. Wie war mir wunderbar zu Muthe! Wie ich einmal die Sache durchgangen, kam es mir vor, als wäre sie für mich geschrieben worden; ich spielte noch einmal, wie man zum zweiten Mal einen Brief liest, um seines Inhaltes auch recht kundig zu werden. Da erhielt ich immer mehr Gewissheit, immer mehr Täuschung, und — wer möchte es glauben — bei meinem dritten Durchspielen, meinte ich, es sey die Rêverie ein Blatt aus meinen eigenen Gedanken und meiner Gefühlsgeschichte. Es folgte in meiner Seele eine ungewöhnliche Bewegung; ich liess die Musik liegen und trug sie doch immer mit, sie begleitete mich, ich konnte ihr nicht entfliehen. In einem Nachmittage wurde ich umgewandelt. Wenn ich sonst bei meiner Mutter war, blieb ich jetzt auf meinem Stübchen; ich schützte vor, ich befände mich in meinem Unwohlseyn allein besser, ich wäre so weniger zum Reden gereizt, und der Arzt habe mir geboten, so wenig wie möglich laut zu sprechen. Die Mutter liess es geschehen.

Als nun der Abend gekommen, es war Dienstag, bald sind's acht Tage, als es zu dunkeln begann — es war vielleicht schon finster geworden, hatte ich mich an's Klavier gesetzt. Gerade schlug's sieben. Ich kannte Herrn Stephan's Musikstück auswendig, und, wie um etwas zu spielen, meiner kaum bewusst, fing ich die Nummer an und spielte sie bis an's Ende. Die Töne schmolzen von den Tasten und in meinem Herzen schäumte es, wie süsse, süsse Perlen. Ich war fertig. Siehe! da begann unter mir — ich lauschte, es war die Nummer, mit welcher ich so eben fertig geworden, es drang jeder Ton durch die Decke zu mir — man hatte mich belauscht.

O was war diess für ein Spiel!

Nachdem der Spielende mit dem Thema fertig, begann eine Folge von Phantasien, gleichsam immer nur ein Gedanken, in hundertfältigen, schönen Formen. Es drang die Mussik in mich; mein Weh verschwand, ich zerfloss

in einer hohen Seligkeit. Und als er zu Ende mit seinem sanften, weichen, seelenvollen, stürmischen Spiele, da horchte ich immer noch, und suchte das Bild des Fremden nie gesehenen Mannes vor meinen Geist zu stellen, klar wie es war, denn vor mir war's nur unklar, wie etwas, das man ahnet und nicht schaut.

Ich hörte jetzt nichts mehr und blieb bis in die späte Nacht auf. Endlich ging ich zu Bette. In meinem Herzen aber war Unruhe.

Mit dem erwachenden Morgen erwachte auch die Begebenheit des gestrigen Tages. Meine Gedanken waren unstäte Erscheinungen oder neckende Gesichter. So strich der Tag herum und so kam der Abend, und gleich, als ob mich eine geheimnissvolle Macht zurückgehalten, bis zur gestrigen siebenten Stunde, und gleich, als ob es hätte so seyn müssen, spielte ich die nämliche Nummer wieder, und harrte auf eine, der gestrigen ähnliche Antwort. Sie kam wie gestern. Das Thema blieb dasselbe, nur hatte man — o, ich fühlte diess wohl — nur hatte man meine Spielmanier nachgeahmt, damit es ganz wäre, wie das meine. Aber die Phantasien waren anders und sahen den frühern nicht gleich, sie waren neu und frisch und jung, und ich fand daran unnennbaren Zauber.

Da kam mir, als man so spielte, die Idee, wenn du das Fenster öffnetest, man könnte sicherlich die Musik besser hören. Ich that's. Die Musik schwamm herauf, vernehmlich und voll; es entging mir die leiseste Nüancirung nicht.

So währte es fünf Abende, heute wäre es der sechste. So lebte ich des Glücks, so erwartete ich mit Ungeduld die Nacht, so schlürfte mein Herz die Musik, die wie ein geistiger Duft zu mir drang.

Heute . . . heute auf einmal blieb Alles still. Heute

schon hat unsere Zwiesprache ein Ende. Nach fünf Tagen schon, — zerronnen der Traum! —

Maria seufzte tief.

Wenn er nicht zu Hause wäre —! das Licht im Zimmer hätte das Stubenmädchen hinstellen können, es machte gerade die Anwesenheit des Herrn nicht nöthig. Mich däucht jedoch, ich hätte seine Schritte vor nicht langem gehört.

Vielleicht ist er krank, setzte sie nach einigem Stillschweigen hinzu; wenn er krank . . . Es ist eine so schlimme Sache, wenn man krank ist. Er soll es nicht seyn. Ist's nicht genug, dass ich es bin, dass ich leide, müsste auch er . . .? Wenn er wüsste, wie es mir weh in der Brust, wie meine Kräfte entschwinden, wie ich mit jedem Tage kraftloser werde — er hätte gewiss Mitleiden mit mir. Wer eine so schöne Musik machen kann, der ist nicht bös, der muss gut seyn. Ich will es nicht glauben, was man mir gesagt von den Künstlern, dass sie im Leben rauhe, oberflächliche, gefühllose Wesen sind, weil sie ihre Wärme, ihren tiefen Sinn und ihre Seele auf die Werke ihrer Thätigkeit anwenden, ich will es nicht glauben, sonst dürfte ich den Fremden auch nicht . . . .

Marie sprach nicht aus. Sie erschrack über den Gedanken und hielt inne. Er wird morgen spielen, sagte sie wiederum, und — spielt er nicht, so muss ich erfahren, warum's nicht geschieht, ich muss es, o ich muss es.

Aber auch der andere, ewig lange Tag, ging herum bis zum Abend. Um die siebente Stunde liess Marie die Rêverie hören. Das Mädchen hatte sich im Spiele übertroffen. Unten jedoch blieb's stille, wie gestern. Es regte, es bewegte sich nichts, und das Zimmer war wiederum erhellet und Herr Stephan war wiederum zu Hause; diese Gewissheit hatte Marie.

Bis morgen ist noch eine lange Nacht, sprach sie; ist aber der Tag gekommen, so will ich mir Aufklärung

holen. Rose muss helfen. Wie wäre es mir möglich zu leben unter diesen Zweifeln.

2.

Stephan hatte diese beiden Tage nicht in weniger unruhiger Stimmung zugebracht. Das Versprechen, nicht auf seinem Instrumente zu spielen, war für ihn nicht eine blosse Gefälligkeit, es war ein Opfer, eine Entsagung. Für die unbekannte Marie aber wäre er im Stande gewesen mehr zu thun. Es gibt Herzen, die, haben sie sich einmal einem Gegenstande erschlossen, demselben etwas zu versagen nicht mehr im Stande sind, selbst wenn die Bitte eine thörichte wäre. Was kann die Ueberlegung, wo das Herz betheiligt ist. Es gibt keinen grössern Rechthaber; diess wissen wir Alle und haben's erfahren. So erging es Stephan. Er hatte mit Selbstverläugnung einem fremden Willen gehuldigt, aus dem er bis jetzt nicht klar geworden.

Als er diesen Abend noch in Gedanken da sass und es lange stille geworden, kam etwas die Stiege herauf. Rose brachte einen Brief. Es waren Arbeitsangelegenheiten, wie der Jüngling mit einem flüchtigen Blick über's Papier gesehen.

Rose hatte sich die Hände vor dem Kaminfeuer gewärmt.

— Wir sind nun zu Ende Februar, sagte sie, und noch kann man des Feuers nicht entbehren.

— Geduld, sagte Stephan etwas trüb, bald kömmt der Frühling, es wird schon anders werden.

— Der Frühling — der Frühling bringt Blumen und den Tod, sagen die Leute, entgegnete Rose.

— Wie meint ihr das, fragte Stephan.

— Wie ich's meine? — Ei, Herr, wissen Sie denn nicht, unsere arme Fräulein Marie — — —

— Nun? sagte Stephan und bat die Frau sich zu setzen.

— Fräulein Marie leidet auf der Brust; es ist, hat der Doctor gesagt, eine langwierige Krankheit, und da ich ihm vor einigen Tagen bemerkte, der Frühling werde schon günstig eingreifen, zuckte der Mann die Achseln.

— Wann aber auch, sagte Stephan, haben wir Menschen denn Gewissheit über das was da kommen soll?

Ich habe noch andere Leute gefragt, fuhr Rose fort, und da war man überall der Meinung, im Frühjahr nähm' es mit Leuten, die an der Art Krankheit litten, ein Ende.

Glaubt das nicht, Rose, Fräulein Marie sind jung, und eine starke Natur — —

— Starke Natur, unterbrach die Frau — Herr, stark, aufgeregt, reizbar, leidenschaftlich — darum ist mir eben bange.

— Die Affecte sind nothwendig im Leben.

— Nothwendig —? möchte, mit Erlaubniss nicht ganz Ihrer Meinung seyn. Wenigstens finde ich im vorliegenden Fall keine Nothwendigkeit. Im Gegentheil — Fräulein Marie bedarf der Ruhe, es soll alles vermieden werden, was die Nerven reizt — auch hat ihr der Arzt deshalb verboten Klavier zu spielen.

— Auch das, dachte Stephan.

— Ob sie's thut, ich weiss es nicht — aber Herr Stephan, (und jetzt trat die Alte schmunzelnd näher, indem sie des Künstlers Hand ergriff) — Sie sind ein braver Herr, Sie haben die Musik eingestellt, Sie haben Mitleid mit der armen Kranken gehabt.

— Mitleid — Schonung — erwiderte Stephan, war Pflicht. Das hätte jeder Gleichgültige gethan.

— Ich will es Fräulein Marie sagen, erwiederte Rose froh, ich will ihr sagen, dass Herr Stephan auf meine Bitte sein Musiciren eingestellt, weil der Herr erfahren, dass eine Kranke über ihm ist.

— Aber welchen Antheil meint ihr, Rose —?

— Darf Sie Mariechen nicht ein Bischen lieb haben, wenn sie erfährt, wie Herr Stephan gut und freundlich?

— Ihr haltet mich sicherlich für besser, als ich bin, sprach Stephan.

— Seit zwei Tagen haben sie nicht mehr Klavier gespielt, fuhr Rose fort, ich weiss es wohl.

— Ihr wisst es? —

— Abends um sieben, wenn gewöhnlich das Musiciren anging, bin ich zur Thür' hinausgegangen und habe in die Höhe geschaut.

— Ihr habt in die Höhe —?

— Nach ihrem Fenster —

— Fräulein Marien's?

— Heute blieb das Fenster zu.

Stephan lauschte neugierig auf jedes Worte.

Da dachte ich, sagte Rose, Herr Stephan spielen nicht. Ich höre nichts. Die Kranke im vierten Stock wird nicht gestört. Sie kann im Zimmer bleiben und braucht nicht draussen im freien Raume, wo die Musik im Winde verfliegt, an Nervenerschütterung zu leiden.

— So, — ist das Fenster zugeblieben, sagte Stephan langsam und mit beinah traurigem Stimmton.

— Ja, ja, lieber Herr Stephan, fuhr die Alte fort, der dieser Stimmton weiter nichts documentirte.

— Zu! wiederholte Stephan.

— So können doch der Herr wenigstens ein gutes Gewissen behalten und seine Ruhe —

— Meine Ruhe —? Mit meiner Ruhe sieht es fast kläglich aus. Seht Rose, in mir, (bei diesen Worten fuhr der Jüngling mit seiner Hand krampfhaft über den Schlafrock, als ob er etwas hätte herausreissen mögen, —) in mir — — — ihr könnt solche Dinge nicht begreifen,

Rose schaute den Mann an, der diese Worte so energisch gesprochen und konnte wirklich nicht begreifen.

— Aber glaubt ihr denn ernstlich, dass meine Musik

Fräulein Marie gestört habe —? Rose, ich leide, wenn ich nicht musiciren darf, es fehlt mir etwas, ich möchte lieber nicht essen, nicht trinken.

— Natürlich weiss ich's, lieber Herr, Fräulein Marie hat es mit eigenen Worten gesagt —

— Fräulein Marie? —

— Mit eigenen Worten.

— Unbegreiflich, sprach Stephan vor sich hin.

— Nein, nicht unbegreiflich, verbesserte Rose, die den Sinn des Ausdruckes missdeutete.

— Dennoch, dennoch fuhr Stephan in demselben Tone fort, glaubt es mir, unbegreiflich.

Was sagte das Fräulein?

— Ich entsinne mich der Worte — aber —

— Sprecht Rose —

— Ihr Spiel, Monsieur Stephan, wäre nicht zum aushalten.

— Mein Spiel nicht zum aushalten hätte sie gesagt — Rose, ist diess Wahrheit?

— Nichts als Wahrheit.

— Davon habt ihr mir vorgestern nichts gesagt.

— Bin ich denn heute damit zu spät gekommen?

Stephan schaute tief bewegt in's Feuer. Die Gedanken jagten mit Sturmesschnelle durch seinen Kopf. Er wusste sich kaum zu sammeln, und dennoch suchte er einer Idee Raum zu geben.

Aber sieh, da bleib' ich stehen, sprach die Portiere, ich Plaudertasche, und unten ist die Loge — Nun, Herr Stephan, wünsche eine gute Nacht.

Stephan hörte nicht.

Gute Nacht — Herr Stephan —

Der Jüngling schaute immer in's Kaminfeuer.

— Wär es nur eine gewöhnliche Coquette, murmelte Stephan.

Da trippelte Frau Rose der Thüre zu, und war im

Begriff sich zu entfernen. Durch die Bewegung aufgestört, wandte sich der Musiker um.

— Rose, ich habe eine Bitte an euch —

— Sie befehlen?

— Ich bin krank.

— In Ernst — verwunderte sich die Frau. Er ist bleicher als gewöhnlich, sprach sie sodann, nachdem sie den Jüngling genauer angeschaut hatte.

— Ich bin krank, glaubt es mir, oder überzeugt euch — Er griff rasch nach Frau Rosens Hand und drückte sie auf seine Stirne — da — fühlt!

— Puh! da dünkt's einem, wie in glühenden Kohlen, der Herr haben Fieber.

Ihr sagt's, erwiederte Stephan, der in jede andere Krankheit gewilligt hätte. Ich leide fürchterlich seit zwei Tagen, seit ich nimmer spielen darf.

— Haben sich erkältet, bemitleidete die Frau.

— Weiss es nicht, erwiederte Stephan, aber hört nun, was ich euch bitte. Gestern und heute habe ich über mir spielen hören. Wie ihr seht, bin ich augenblicklich ausserordentlich reizbar; die Töne zerren mir an den Fasern meines Herzens, ich kann's nicht aushalten.

— Ueber ihnen spielt man Klavier — so wäre Fräulein Marie gegen Arztesgebot. — — Ei, ei!

— Wer? ich weiss es nicht — ich vermuthe — das Fräulein sagt ihr, wohne über mir —?

— Und es war ihr verboten —

— Wenn ihr Fräulein Marie sehet, nnd sie es ist, die des Abends um sieben Uhr spielt, so — so — so sagt ihr, sie möge Schonung haben; ihre Musik bewirke Effecte die, — denen — ihr versteht mich Rose.

— Wenn's nur das ist, erwiederte Rose — Herr Stephan, so sollen sie morgen keine Musik mehr hören, zählen sie auf mich — ich kenne meine Kranke —

Stephan blickte die Frau, indem sie dieses sagte, wehmüthig an.

— Thut's, sprach er.

Die Töne zerren ihm an den Fasern seines Herzens, die Musik bringe — bewirke Effecte, die — denen — natürlich! das sind seine eigenen Worte; ich muss sie behalten, sprach Rose wiederholend, verliess das Zimmer und eilte in ihre Loge zurück.

Wie werden sich die Dinge doch noch seltsam gestalten.

Lasst mich, ihr Gedanken, sprach Stephan, nachdem Rose eine Weile fort war, lasst mich, oder gebt mir Deutung, führt mich aus diesem Labyrinthe. Ich suche und suche, einen Ausweg aber kann ich nicht finden. Warum musstest du, du, die ich nicht kenne, warum musstest du so störend in mein Daseyn eingreifen! Warum mich aus meinen Gleisen bringen, warum das Bischen Ruhe aus mir fortscheuchen, womit ich seit einiger Zeit glücklich war. Was hab' ich dir gethan, was gewollt, was begehrst du, warum bin ich in diess Haus gekommen!

Kaum war ich einige Tage hier, so musste ich die Musik vernehmen, so musste es mir vorkommen, als hätte das Spiel eine besondere Bedeutung, als wäre mehr gesagt worden, als blos leere Gedanken, lose Phrasen; so musste es mich an's Klavier bannen, und da trieb's mich, was, weiss ich nicht, auf die Sprache von oben herab zu antworten und Dinge zu sagen, die mit einer Feder in Worten zu schreiben ich nicht im Stande bin. Da wurde es in meinem Herzen sonnig und blau, wie es draussen, wenn keine Wolke im Raume schwimmt, da wähnte ich mich in einem stillen Eden, bei Geistern der Liebe. Ach und es war nur eine Täuschung, nur ein Spott, nur eine Grimasse des Teufels!

Mein Wahn war schön, nur währte er nicht lange; jetzt bin ich arm und elend, wie zuvor.

Mein Spiel wäre nicht zum Aushalten! Sie hätte diesen unmenschlichen Gedanken ausgesprochen; mein Spiel, ich darf sagen, „mein“ Spiel! Die Fremden kommen und geben mir Lob, die Gleichgültigen werden meine Freunde, die Neider vergessen ihre hämischen Empfindungen, drücken mir die Hand, und für Marien allein wäre mein Spiel nicht zum aushalten!?

Rose, hast du auch den im Worte verborgenen Sinn erfasst, hat sie das sagen wollen, wie du es wiederholt, ist es wirklich ihre ernste Meinung? Betonung und Ausdruck machen viel. Du hast vielleicht das Mädchen nicht verstanden. Wenn du es nicht verstanden hättest! Es ist nichts unmöglich, wir Menschen sind irrende Wesen und trügen uns oft und viel.

Freilich kommt hiezu noch der Umstand des Fensteraufmachens, aber eben diess führt mich in meinen Muthmassungen in die Irre. Von aussen muss man die Musik deutlicher vernehmen, besonders, da das Fenster des Nebenzimmers in gerader Linie über meinem Klavier ist; denn, wenn sie mit mir zürnte, würde sie meine Musik spielen, spielen auf die Art wie es geschieht, und jeden Tag dasselbe und immer mit dem tiefsinnigen Ausdruck? —

Wer will mir rathen, da ich es selber nicht kann? Ein Frauenherz ist auch so ein Ding, aus dem man nicht klug wird. Wer will mir rathen!

Ich habe Rosen einen Auftrag gegeben, ich wusste kaum, was ich that, aber ich konnte nicht in völliger Impossibilität bleiben; mein Auftrag muss ein Resultat zur Folge haben. Rosen will ich schon ausforschen; die Frau ist geschwätzig, es wird was aus ihr zu bringen seyn.

Nachdem sich Stephan mit diesem Entwurfe beschwichtigt hatte, ging er das Zimmer auf nnd ab.

Ich fühl's, sprach er hierauf, es drängt mich zum Componiren; ich wusste nur nicht, was ich wollte; es war mir um eine Sonate zu thun. Aber den Gegenstand, das

Sujet —! Eine kleine Novelle in Tönen erzählt; die Idee, selbst der Plan lagen in mir, nur kamen sie mir nicht zum Bewusstseyn. Jetzt ist mir's deutlicher; erst das Allegro. Da möchte ich den Zustand zweier Menschen schildern, die allmählig, ohne sich gesehen oder gesprochen zu haben, in Liebe für einander erglühen. Ich möchte in meiner Schilderung, die hohe Seligkeit dieser gegenseitigen Neigung darstellen. Das Pochen und Verlangen des Herzens, das Aufkeimen der schlummernden Gefühle, mitunter durch die Dämmerungsathmosphäre einen Erguss von Leidenschaft; dann aber über Alles noch die Ungewissheit eines solchen Zustandes, wo die wechselseitige Hinneigung eher auf Ahnung, auf Glauben, als auf Bestimmtheit und Ueberzeugung beruht. Das gäbe Materialien zu einem Allegro. Im Schreiben selbst würden schon noch Nebenumstände hinzukommen, und in der Fabrik meines Geistes würde sich das Uebrige entfalten.

Wenn aber das Allegro fertig — was im andern Theile? — Warum der Vorsicht? Ein Gedanken entwickelt sich aus dem andern; es ist vielleicht das Ganze schon fertig nur kenn' ich's noch nicht, nur ist es mir noch nicht klar vor den Geist getreten.

Stephan setzte sich nieder. Die Ideen kamen ihm mit Leichtigkeit; es brauchte keiner zwei Stunden und das Allegro, der erste Theil seiner Sonate, war fertig. Er blickte ihn durch. — „Wenn ich spielen dürfte —!" Aber, nein, Marie schläft schon — ich darf es nicht, ich darf es nicht.

Jetzt den zweiten Theil, das Scherzo. Darüber ist es mir noch nicht klar. Der Becher meiner Begeisterung muss sich frisch füllen, eher keine Fortsetzung. Und nun kleidete er sich aus und ging zu Bette.

(Schluss folgt.)

XI.

Correspondenz.

Nachrichten über Deutschlands Musikvereine.

(Fortsetzung von pag. 33.)

M a n n h e i m.

A. Der Musikverein daselbst.

Nicht die Zahl der Mitglieder, nicht die Grossartigkeit musikalischer Productionen, sondern die Tendenz, der Einfluss, welcher auf Kunst, Künstler und Kunstfreunde ausgeübt wird, sind zu berücksichtigen, wenn der Werth eines Musikvereins taxirt werden soll!

Zu jenen Vereinen, welche eine achtbare, solide Richtung genommen, deren Wirksamheit die Kunst fördernd genannt zu werden verdient, gehört auch der Mannheimer Musikverein, über dessen Entstehung und Wachsthum uns Nachstehendes aus guter Quelle zugekommen.

Schon vor dem Jahre 1829 bestand dahier eine regelmässig sich versammelnde Gesellschaft für Instrumental-Musik in den Söhnen des Herrn Banquier F. Bassermann und Freunden derselben, neben dem Zusammentritt bei-

nahe der sämmtlichen Lehrer an den hiesigen Bürgerschulen, (voraus die Herren K. F. Keller, und H. Quilling) welche jeden Sonntag Kirchenlieder und mehrstimmige Gesänge zu ihrer Befähigung und Unterhaltung ausführten.

Jene Gesellschaft war vom Quartett und Quintett nach und nach zu vollständigem Orchester angewachsen, und ihr Mittwochs und Sonnabends der Saal des evangl. Schulhauses, worin auch gedachte Lehrer ihre Gesänge ausführten, zur musikalischen Unterhaltung eingeräumt.

Auf einige Anregung waren beide diese Gesellschaften bald bereit, durch ihren Zusammentritt unter eine Direction und eine Verwaltung, den jetzigen Musik-Verein unter der dermaligen Benennung: „Gesang und Musik-Gesellschaft“ zu stiften; wornächst die erste gemeinschaftliche Probe, in Orchester- und Gesangwerken, im October 1829 und damit zugleich die Gründung dieses bisher ununterbrochen bestehenden Musik-Vereins statt gefunden hatte.

Damals bestand dieser Verein nur aus wirkenden (ordentlichen) Mitgliedern und zwar im Ganzen 40 bis 50, nebst einigen Knaben, welche den Sopran und Alt in gemischten Chören besetzten.

Am 29. Januar 1831 wurde der Verein in so weit öffentlich, dass er den Verwandten und Freunden seiner Mitglieder eine Aufführung zur Erinnerung an W. A. Mozart gab *), welche beifällig aufgenommen und,

---

*) Aufgeführt wurden:
1) Ouvert. Titus.
2) „O Isis und Osiris“ aus der Zauberflöte.
3) Simfonie. Op. 86. v. Mozart.
4) Priester-Chor aus der Zauberfl.
5) Ouvert. Zauberfl.
6) Festrede.
7) Preisgesang auf Mozart nach der Weise „God save the King.“

vielseitig ausgesprochenem Wunsche nach, der Anlass wurde, dass nun auch ausserordentliche (nicht wirkende) Mitglieder dem Vereine beitraten und gleich den übrigen eine Aufnahmsgebühr und jährliche Beiträge leisteten, wogegen ihnen jeweils eine Aufführung (damals „festliche Probe“ benannt) gegeben wurde, und es wuchs der Verein zusehends an Theilnahme jeder Art.

In seinen Leistungen, so wie in der innern Verwaltung und Gediegenheit schritt er zwar nur allmählig, aber sichern Ganges ebenfalls vor.

Bald auch erklärte sich, auf Ersuchen, eine Anzahl Damen für die Mitwirkung im Gesang und gewährte dadurch dieser Anstalt eine wahre Zierde und schätzbare Vollständigkeit.

Der Verein gab sich früh durch Statuten feste Verfassung, sorgte für ein, durch sein Anwachsen nöthig gewordenes grösseres Lokal; legte neben der Anschaffung vieler Gesang- und Orchester-Werke und dem Ankauf mehrer Instrumente, so wie einer Orgel mit sechs Registern, eine theoretische Bibliothek an; gründete eine Singschule für Mädchen und Knaben und feierte dann, durch eine sorgfältig vorbereitete Aufführung *) am 9. December 1839 seinen zehnten Jahrstag **) unter allgemei-

---

*) Sie bestand in Folgendem:
1) Beethoven, erster Satz der Simf. in D.
2) Haydn, Chor mit Solos, aus: „Die sieben Worte.“
3) Mozart, Quartett für Saiteninstr. Nro. 1.
4) Händel, Halleluja aus: „der Messias.“
5) Ouvert. zur Oper „Iphigenia in Aulis.“
und
6) Finale aus dieser Oper, von Gluck.

**) Der Verein wird es nie vergessen, wie freundlich und vielseitig er in dieser Aufführung, ingleichem schon in frühern wie in bisherigen von den verehrlichen Directionen und Mitgliedern des Grossherzoglichen Hoftheaters und Orchesters dahier unterstützt und erfreut wurde.

ner Theilnahme hiesiger Stadt und von Seiten der eingeladenen Vereine Heidelberg, Karlsruhe, Mainz und Speier.

Des Vereins in seinen Statuten angeführte Zwecke sind: den Sinn für die Tonkunst zu beleben und zu veredeln; den wirkenden Theilnehmern und angehenden Künstlern Gelegenheit zur Ausbildung und zum Mitwirken bei Aufführungen grösserer Tonwerke zu geben, und den nicht mitwirkenden Freunden der Musik genussreiche Unterhaltung zu gewähren.

Diese Zwecke sucht er zu erreichen durch Einübung grösserer Orchester und Gesangwerke von neuern und ältern Meistern und durch jeweilige Aufführungen solcher Werke vor sämmtlichen Mitgliedern, wobei auch Solospiele und Gesänge statt finden. Diesem nachzukommen strebt er forthin, und hat demnächst in letztern Jahren das Ausschreiben einiger Preise unternommen und vollführt *).

Neuerlich haben die Vereine Heidelberg und Speier, auch von dieser Seite dem Mannheimer freundnachbarlich verbunden, gemeinschaftlich mit ihm einen Preis für ein Trio ausgeschrieben, und es sind dreizehn Bewerbungen um denselben eingegangen, welche bereits dem Preisrichteramte vorliegen.

Die jetzige Mitglieder-Anzahl dieses Vereins, inbegriffen dessen aus dankbarer Hochachtung ernannten Ehrenmitglieder, beträgt (März 1841) vierhundert und fünf.

Die musikalische Leitung führen Herr Hoforchester-Director J. Leppen und Herr Musiklehrer S. A. Zimmermann, welcher zugleich Lehrer der Vereins-Singschule ist.

---

*) Herr Hofkapellmeister V. Lachner stiftete den ihm zuerkannten Preis zur Verwendung für das Mozartsfest im Verein.

Die übrigen Vereinsangelegenheiten verwalten:

a. Die Vereins-Vertreter, aus zwanzig vom Verein erwählten Mitgliedern desselben bestehend;

b. der Vereins-Ausschuss, aus fünf durch die Vertreter erwählten Mitgliedern bestehend, und

c. der Vereins-Vorstand, welchen der Ausschuss wählt, und der ebenfalls aus fünf Mitgliedern zu bestehen hat.

Jährlich finden zu b. und c. theilweise Erneuerungswahlen statt, und wenn sich die Vertreter bis unter fünfzehn vermindern, geschieht ihre Ergänzung durch Wahl des Vereins.

Der jährliche Beitrag der ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder ist jetzt 3 fl. 36 kr. die Aufnahms-Gebühr 1 fl.

Der Verein hält (wo möglich) jede Woche eine Gesang und eine Orchester-Probe und giebt seinen Mitgliedern jährlich mehrere Aufführungen, darunter eine im Frühjahr zur Erinnerung an Mozart, und eine auf Cäcilia, als Jahrtagsfeier.

Nach der Jahrsrechnung vom 1. November 18$\frac{39}{40}$ betrug seine Einnahme 1546 fl. 43 kr., seine Ausgabe 1392 fl. 27 kr.

Der Vorrath ist mit zum Ankauf eines neuen Flügels für die Gesangproben und die Singschule bestimmt.

Das Vereins-Inventarium vom Jahre 1838 ist im Werthe von 2037 fl. gegen Brandschaden versichert, und hat sich bisher durchgängig vermehrt, sowohl durch Anschaffungen aus Vereinsmitteln, als durch Geschenke, welche immer noch, als wie zur Zeit der Entstehung des Vereins, von Seiten seiner Mitglieder und anderer geehrten Gönnern demselben gemacht werden, und wofür auch hier der aufrichtigste Dank auszusprechen ist.

Σ.

B. Die Liedertafel

besteht seit dem 16. April 1840. An der Spitze wirkt als Vorsteher der rühmlichst bekannte Kapellmeister **Vincenz Lachner**, unterstützt in der Geschäftsführung von einem Secretär, zur Zeit Herr Rechtspraktikant Orff, und einem Cassier, Herrn Postsecretär Schmuck.

Der Zweck der Liedertafel ist: Aufführung von drei und mehrstimmigen Gesängen für Männerstimmen.

Gegenwärtig sind 35 Vocalisten thätig, welche Zahl bedeutend zu nennen ist, da der umsichtige Dirigent nicht die Quantität, sondern die Qualität im Auge hat.

Zur Deckung der Kosten für die laufenden Bedürfnisse entrichtet jedes Mitglied eine Eintrittstaxe von 3 fl. und einen jährlichen Beitrag von 3 fl. 12 kr.

Die Leistungen dieses jugendlichen Vereins sichern ihm die dankbare Anerkennung aller Kunstfreunde.

Г.

Mainz.

Das kunstsinnige Mainz besitzt mehrere Musikvereine, von welchen jeder für sich zwar seine eigene Aufgabe zu lösen sich vorgenommen, die aber vereinigt, wenn es gilt, einen grösseren Kunstzweck zu fördern, ein bedeutendes Ganze bilden. Diese Vereine sind:

A. Die Liedertafel.

Der Zweck des Vereins ist in den Statuten folgendermaassen festgestellt:

Die Liedertafel ist ein Verein von Männern zur musikalischen Ausbildung und Aufführung mehrstimmiger Gesänge. Sie wirkt ferner nach ihren Kräften und soweit

es den Hauptzweck nicht beeinträchtigt, für Hebung und Förderung der Musik im Allgemeinen.

Die Zahl der activen Mitglieder beläuft sich auf 80 — 100 Männer. Ausserdem werden die Zwecke des Vereins durch 150 — 160 nichtactive Theilnehmer unterstützt, so dass die Gesammtmitgliederzahl sich auf 250 — 260 beläuft.

Die Liedertafel wird regiert von einem aus 5 Personen bestehenden und von der Geneneralversammlung sämmtlicher Mitglieder gewähltem Vorstande, und von einem aus 15 Personen bestehendem Ausschusse.

Der jetzige Vorstand ist:

1. Präsident: Herr J. J. Schott, Hofmusikverleger.
2. Vicepräsident: Herr Schilling, Professor am Gymnasium.
3. Secretär: Herr W. Städel, Handelsmann.
4. Oeconom: Herr Gredy, Professor am Gymnasium.
5. Kassier, Herr Meule, Handelsmann.

Gesangdirector — welcher dem Vorstande in soferne zugeordnet ist, als er bei allen musikalischen Angelegenheiten vom Vorstande und Ausschusse zu Rathe gezogen werden muss — ist zur Zeit Herr Heinrich Esser (von Mannheim) ein ganz für die Kunst glühender junger Mann, dessen gediegene Compositionen (Siehe unter Anderem das erste Heft dieser Zeitschrift pag. 101) ihm schon einen vortheilhaften Namen in der Kunstwelt erworben haben.

Die Liedertafel besteht seit dem Jahre 1831; ihre Proben sind jeden Mittwoch und Freitag Abend. Der erstere Tag ist dem Einstudiren von Männerquartetten, der Letztere jenem von grösseren Gesangswerken gewidmet. Jährlich findet ein grösseres Concert zum Besten der Armen statt.

Der jährliche Beitrag der Mitglieder ist auf 6 fl. festgesetzt.

Mit der Liedertafel ist verbunden:

1) ein Damengesangverein,

(bestehend in 60 Damen) welcher im Vereine mit der Liedertafel die grösseren Gesangswerke einsudirt und in sogenannten Hauptrepetitionen, den obengenannten nichtactiven Mitgliedern vorführt. Die Proben des Damengesangvereins finden jeden Montag statt.

2. Ein Instrumentalverein,

von dem Vorstande der Liedertafel erst seit Kurzem gegründet, der durch die bedeutende Theilnahme, welche sich zeigt, in der Folge Viel verspricht Diesemnach ist die Gesammtzahl der Mitglieder bedeutend grösser anzunehmen als oben angegeben.

Beide Filialvereine stehen unter der Direction der Liedertafel, artistischer Dirigent ist ebenfalls Herr Esser.

Durch die Veranstaltung der grossen Musikfeste in den Jahren 1835, 1837 und (zur Feier des Gutenbergfestes) 1840 hat sich die Liedertafel auch auswärts vortheilhaften Ruf und Achtung erworben; durch den Ernst und Eifer, mit welchem sie die Kunst erfasst, giebt sie ein nachahmenswerthes Beispiel und macht sich um Kunst, Künstler und Kunstfreunde verdient.

B. Der Verein für Kirchenmusik.

Dieser Verein hat den Zweck, durch Aufführung gediegener Kirchencompositionen, als: Messen, Oratorien u. dgl., die höhere Kirchenmusik zu heben und zu befördern, weshalb von ihm auch an den hohen Festtagen in den verschiedenen Kirchen abwechselnd Aufführungen von Messen und sonstigen Kirchenmusiken stattfinden.

Der Verein besteht seit drei Jahren und zählt 100 active Mitglieder, wovon 50 Vocalisten und ausserdem zwanzig nichtactive Theilnehmer.

Den Vorstand desselben bilden:

1) ein Präsident, zur Zeit Herr Schilling;
2) Directoren, Herr Uehlein und Herr Baussemer;
3) ein Secretär, Herr Moser;
4) ein Cassier, Herr Werner,

dessen Mitglieder jährlich durch die activen Theilhaber gewählt werden.

Die Ausgaben werden auf die Mitglieder umgelegt, es findet also kein voraus bestimmter Beitrag statt; eine Einrichtung, welche Viel für sich hat.

C. Der Liederkranz,

trat im August 1837 in's Leben und stellt sich die Aufgabe: Ausbildung seiner Mitgieder im Gesang und Aufführung mehrstimmiger Gesänge.

Er zählt 34 active Mitglieder und 15 nichtactive Theilnehmer. Jedes Mitglied zahlt zur Deckung der Ausgaben jährlich 6 fl.

Der Liederkranz schliesst sich bei grösseren gemeinnützigen Unternehmungen anderen Vereinen an, wie dies auch bei dem grossen Gesangfeste im Jahre 1840 bei dem Gutenbergsjubiläum geschah.

Die Leitung besorgen:

Ein Präsident, Herr Franz Zimmermann.
Ein Gesangdirector, Herr Joh. Conr. Scheurer.
Ein Cassier, Herr Heinrich Stocke.
Ein Oeconom, Herr Georg Müller.
Ein Secretär: Herr Joh. Flor. Schmitt.

Frankfurt am Main.

A. Der Cäcilien-Verein.

Dieser interessante Verein wurde schon im Jahre 1818 von J. N. Schelble gegründet, ist also jetzt einer der ältesten, und gewiss auch der solidesten Musikvereine Deutschlands.

Als Einleitung über Gründung und Gründer entnehmen wir Nachstehendes aus dem vor uns liegenden Nekrolog Schelbles.

„In freiem Wirken für die in ihm lebende, immer fester und klarer hervortretende Idee, den Gesang zu der ihm gebührenden Ehrenstufe zu bringen, dass er den ganzen Menschen bilde, emporhebe, veredle, verkläre, — wollte Schelble seine reichen Fähigkeiten zum allgemeinen Besten verwenden. Ohne ängstliche Rücksicht auf ökonomische Verhältnisse schlug er diesen von seinem Genius ihm gezeigten Weg ein, und der Erfolg hat seinen Entschluss glänzend gerechtfertigt. Begeisterte Liebe zu der erkannten, grossen und heiligen Sache, nicht Aussicht auf äussern Vortheil war dabei seine Führerin, und in dieser hohen Begeisterung überwand er glücklich jedes entgegentretende Hinderniss. Sein Plan, einen Singverein zu gründen, entwickelte sich schnell aus kleinem Anfang zu grossen Erfolgen. Ein erlesener Kreis von Freunden und Freundinnen der Kunst war durch sein seltenes Talent um ihn gesammelt, und genoss seinen gründlichen Unterricht im Gesang. Am 24ten Juli 1818 ward in einer grossen Versammlung die Gründung eines musikalischen Vereins unter seiner Leitung beschlossen, und ein Tag in jeder Woche für die Proben festgesetzt. Die Aufführungen wurden längere Zeit nur durch Schelble's Clavierbegleitung unterstützt, und so eine Reihe von

Meisterwerken Mozart's, Haydn's, Cherubini's etc. zu Gehör gebracht; erst im Jahre 1820 wurde Händels Alexanderfest mit vollständigem Orchester gegeben.

Im Sommer 1821 war der Verein bereits auf 100 Mitglieder angewachsen, und durch den Beitritt einer Anzahl reicher Theilnehmer, durch Erwählung eines Verwaltungsausschusses, durch Fixirung eines jährlichen Beitrags und Entwurf einer Verfassung wurde dem bisher noch schwankenden Institut ein fester Bestand für längere Zeit gesichert. Mit Schelble wurde ein Vertrag auf 10 Jahre über die Leitung des nunmehr in's Leben getretenen „Cäcilienvereins" unter Bestimmung eines festen Jahrgehaltes geschlossen, und ein Abonnement auf 4 grosse Concerte im Laufe jeden Winters eröffnet.

Alle diese Anordnungen erfreuten sich so allgemeiner beifälliger Theilnahme, dass am 1. December 1821, als erstes grosses Abonnementsconcert, Händels Judas Makkabäus zur Aufführung gebracht werden konnte, dem dann allmählich die erhabensten Meisterwerke von Händel, Cherubini, Mozart, Bach, Haydn, Graun, Beethoven, Palestrina, Durante, Lotti, Scarlatti folgten, wobei der Verein stets an Mitgliederzahl und Kunstfertigkeit zunahm, so dass wenige ähnliche Institute an innerer Haltung und grossartiger Leistung demselben sich gleichstellen können"

Der Hauptzweck des Cäcilienvereines, welcher jetzt noch, wie zur Zeit der Gründung, fest und strenge im Auge behalten wird, ist: Förderung des Sinnes für ernste, classische Musik aller Zeiten.

Er zählt zur Zeit 150 Sänger; diese versammeln sich einmal in der Woche zur Ausführung von Gesangcompositionen, deren Wahl einzig und allein dem Director zusteht. Aussergewöhnliche Zusammenkünfte, sowohl des ganzen Vereines, so wie einzelner Abtheilungen desselben, werden ebenfalls von dem Dirigenten be-

stimmt. Im Laufe eines jeden Winters veranstaltet der Verein mehrere öffentliche grosse Concerte, um dadurch seinen Zweck — Verbreitung ernster Musik — auch auf das grössere Publikum auszudehnen.

Jedes Mitglied hat jährlich 20 fl. im fl. 24 Fuss zu entrichten.

Dieser hohe Beitrag bei einer so grossen Mitgliederzahl beurkundet, welchen Werth man auf den Verein legt und welche Ausdehnung derselbe bei solchen Mitteln, seinen Bestrebungen zu geben vermag.

Die Verwaltungsgeschäfte besorgt ein jährlich zu wählender Ausschuss von fünf Mitgliedern.

Die artistische Leitung hatten:

Von der Gründung bis Ende 1835 Herr J. N. Schelble.

Im Sommer 1836 Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von Herbst 1836 bis Juni 1837 Herr Ferdinand Hiller.

Von Juni 1837 bis zu seinem Tode, Januar 1838, Herr Ferdinand Ries.

Von dieser Zeit an übernahm Herr Vogt aus Hamburg, in Gemeinschaft mit Herrn Kapellmeister Guhr provisorisch die Leitung, bis im October 1840 durch eine neue Wahl Herr Franz Messer (bis dahin Direktor der Liedertafel in Mainz) zum wirklichen Direktor des Cäcilienvereins ernannt wurde. Dieser talentvolle und thätige junge Mann kennt und ehrt die Gesinnungen des Stifters und wirkt in seinem Geist und Sinne fort, unterstützt von der Elite der Bewohner Frankfurts, welche dem Vereine mit ganzer Seele anhängen, der als ein bleibendes Denkmal von Schelble's reiner, frommer Ehrfurcht für die Kunst, seines umsichtigen, heiligen Eifers, seiner unermüdeten Ausdauer und Begeisterung, und der Kunstliebe der Frankfurter Zeugniss gibt.

B. Der Grossmännische Vocal- und Instrumental-Verein

besteht seit dem Jahre 1827. Er hat sich die Aufgabe gestellt, von Zeit zu Zeit grosse Oratorien, und an hohen Festtagen die Werke grosser Meister im Dome und in der Leonhardskirche auszuführen. In demselben wirken 64 Sopran, 15 Alt, 17 Tenore und 16 Bässe; Instrumentalisten aber im Ganzen 94. Der Verein besteht also aus 176 Mitgliedern. Aus demselben gingen schon tüchtige Künstler hervor, unter anderen Herr Beringer und die Damen Capitain, Arnold u. a. Der jährliche Beitrag besteht in 6 fl. von jedem Mitgliede, und die Direction ist gebildet:

aus einem Director, z. Z. Herr F. Grossmann,
„ „ Cassier, „ „ „ F. Schäffer,
„ drei Vorstehern, „ „ die Herren F. Schäffer,
F. Zoller und
F. Dilthey.

C. Der Liederkranz.

Am 15. Februar 1828 constituirte sich in Frankfurt am Main ein Verein junger Männer unter dem Namen „der Liederkranz.“ Die Zahl der Mitglieder war anfänglich klein; der Zweck war, neben geselliger Unterhaltung, hauptsächlich Uebung, und Vervollkommnung im vierstimmigen Gesang. Wie aber die neuere Zeit überhaupt sich auszeichnet durch lebendige Theilnahme an allen Erscheinungen im Reiche der Kunst und Wissenschaft, so fanden auch die Leistungen dieses kaum geschaffenen Liederkranzes bald allgemeinen Anklang und wurden Veranlassung, dem Vereine eine unbeschränkte Ausdehnung und seinem Streben und Wirken eine mehr rein künstlerische Richtung zu geben.

In diesem Sinne wirkte der Liederkranz seit Jahren und bei der Masse seiner Kräfte, und dem steten Streben

nach dem Besten und Gediegensten, durfte er es bald wagen, mit seinen Leistungen öffentlich aufzutreten.

Er that diess bei verschiedenen Veranlassungen, aufgefordert durch heilige Verpflichtungen der Anerkennung und des Dankes; er that es namentlich, um die ersten Dichterhelden des Vaterlandes — Schiller und Göthe — zu ehren, um dem europäischen Meister der Töne — Mozart — zu huldigen und um dem unsterblichen Gutenberg ein Dankopfer zu bringen; er that es auch, um den Gefühlen des Herzens für die Leiden Anderer zu genügen und die Theilnahme im Unglück zur fruchtbringenden That zu steigern. Das öffentliche Wohlgefallen, das sich bei diesen Leistungen kund gab, war für den Liederkranz die schönste Anerkennung seines Strebens; es ward für ihn zugleich eine Aufforderung zur immer sorgsameren Pflege des Gesanges; — es ward endlich eine Aufmunterung, mit den Genossen des Vaterlandes sich zu einem grossen nationalen Sängerfeste zu vereinigen.

Durchdrungen von der Ueberzeugung, dass wie hier, so in ganz Deutschland der Gesang — diese ewige Frühlingsblume, deren köstliches Vorrecht Erheiterung und Verschönerung des Lebens ist — mit Lust und Liebe gepflegt wird, überliess sich der Liederkranz der Hoffnung, es werde seine Absicht überall mit Theilnahme aufgenommen werden. Er wollte aber mit diesem Sängerfeste nicht allein allen Theilnehmern und dem gesammten Publikum einen vorübergehenden Genuss bereiten, er wollte damit auch den Anfang zu etwas Bleibendem machen, den Grundstein zu einer unvergänglichen Stiftung legen. Der Ertrag dieses Sängerfestes sollte nämlich den Anfang zur Gründung einer musikalischen Stiftung bilden und diese sollte, um dem grössten Tondichter Deutschlands damit, wenn auch nicht das äusserlich glänzendste, doch das

sittlich-schönste ewige Denkmal zu errichten, den Namen „Mozartstiftung" führen *). Dadurch hat der Verein eine hohe Bedeutung erhalten.

Er zählt zur Zeit 114 active Mitglieder, und zwar:

Tenor	I.	32.
„	II.	27.
Basso	I.	28.
„	II.	27.

Ehrenmitglieder: 7.

Den Vorstand bilden:

ein Musikdirector, Herr J. Just,
zwei Directoren, Herr P. Fink und Herr Dr. Debary,
ein Sekretär, Herr Dr. H. Weissmann,
ein proponirender Sekretär, Herr Karl Wolff.

D. Instrumentalmusik-Verein.

Dieser Verein wurde am 1. December 1834 gegründet. Der Zweck desselben ist die möglichst gute Ausführung klassischer Instrumentalmusikstücke, sowohl im engeren Kreise der Mitglieder, als in dem ausgedehnteren aller jener Personen, welche zu dem Eintritt in die jeweiligen Concerte der Gesellschaft berechtiget sind.

Die Gesellschaft besteht aus activen, passiven und Ehrenmitgliedern. Ein actives Mitglied hat einen jährlichen Beitrag von 11 fl, ein passives einen solchen von 7 fl. zu entrichten. Zur Zeit zählt der Verein 86 active und 102 passive Theilnehmer.. Der Vorstand — dessen Mitglieder stets auf 2 Jahre zu fungiren haben — wird durch Stimmenmehrheit von sämmtlichen Mitgliedern gewählt; der Musikdirector — seit der Gründung des Vereines Herr Alois Schmitt — ist permanent. Ausser ihm bilden noch 9 Mitglieder die Repräsentanten des Vereins, von welchen jedes Jahr diejenigen vier austreten, welche

*) Ueber die bereits in's Leben getretene Stiftung siehe einen eigenen Artikel, pag. 200.

dem Vorstand am längsten angehört haben. Die Aemter, welche in geheimer Abstimmung des Vorstandes durch relative Stimmenmehrheit desselben vertheilt werden, sind:

a. ein Präses,
b. ein Intendant,
c. ein Cassier,
d. ein Oeconom,
e ein Protokollführer.

Jeden Montag (mit Ausnahme der hohen Feiertage und der Oster- und Herbstmesswochen) versammeln sich Abends 7 Uhr die activen Mitglieder im Locale der Gesellschaft zu Uebungen. In dem Zeitraum vom 1. December eines, bis zum 1. December des nächstkünftigen Jahres sollen einige, bis vier Concerte der Gesellschaft stattfinden; diese dürfen jedoch in keinem geringeren Zwischenraum als dem von vier Wochen, von dem einen zu dem andern Concerte, gegeben werden. Die Auflösung des Vereins erfolgt, wenn sie von dem Vorstande beantragt, in einer berathenden engeren Versammlung gutgeheissen, und hierauf von der Generalversammlung beschlossen worden ist. In diesem Falle wird das etwaige Vermögen unter die im Augenblicke der Auflösung vorhandenen Vereinsmitglieder vertheilt.

E. Orpheus.

Bestehend seit dem Jahre 1838, ist es Haupttendenz dieses Vereins, jede Gelegenheit zu ergreifen, um für Veredelung des Gesanges und Erhöhung geselliger Unterhaltung zu wirken. Diess hat derselbe unter Anderem bei Gelegenheit der für die Mozartstiftung veranstalteten Production, (1838) bei dem für gleichen Zweck vom Sängerverein in Butzbach veranstalteten Concert (im Winter 1838 — 1839) bei dem Gutenbergsfeste (am 24. und 25. Juni 1840) in Frankfurt am Main und sonstigen öffentlichen Productionen bewährt.

Die Zahl der activen Mitglieder ist zur Zeit 54. Der ge-

wöhnliche Beitrag derselben ist wöchentlich 6 kr., ausserge-wöhnliche Ausgaben werden durch besondere Umlage gedeckt.

Die Verwaltung besorgen:

Ein Director.
„ Secretär.
„ Revisor.
„ Cassier und
Zwei Deputirte.

Dieser anspruchlos und bescheiden wirkende Verein erhält durch sein bereitwilliges Anschliessen an andere Vereine grössere Bedeutung, und hilft auf diese Weise jederzeit das wahrhaft Schöne und Grosse befördern.

Der Häser'sche Sängerverein zu Weimar.

Es gibt wenig Städte von so geringem Umfange, als Weimar (kaum 11,000 Einwohner), in welchen der Dilettantismus nach Zahl und Art auf einer gleichen Höhe der Achtbarkeit steht. Indessen fehlte es seit dem vor ungefähr 16—18 Jahren eingegangenen „Dilettantenconcert" an einer bedeutenderen Vereinigung der zahlreichen und ansehnlichen Kräfte.

Um so erfreulicher ist der blühende, ja glänzende Zustand des, von dem um die Kunst, und besonders um den Gesang so verdienten Chordirector A. F. Häser, vor ungefähr 7 Jahren gestifteten Gesangvereins, der sich nach dem Muster der Berliner Singakademie gebildet hat, und der Vortrefflichkeit seiner Leistungen nach eine der ersten Stellen unter den Dilettantenvereinen Deutschlands verdient. Diesem Vereine gebührt es um so eher in unsern Blättern besprochen zu werden, als er eben, den Director ausgenommen, nur aus Dilettanten besteht, und ausdrücklich Künstlern die Aufnahme verweigert *). Gegen-

*) Ein Umstand, welcher auch bei einigen andern Vereinen vorkömmt, und worüber uns ein Aufsatz vorliegt. D. R.

wärtig zählt derselbe ungefähr 64 Mitglieder. Ein Ausschuss, dem der Director vorsteht, bildet den Vorstand. Vicedirector ist Herr Musikhändler Theodor Wenzel.

Was ferner diesen vortrefflich geleiteten Verein auszeichnet, ist, dass in demselben neben den Gesangübungen auch ein höherer musikalischer Unterricht Statt findet. Der Director hält nämlich nicht allein fortwährend kurze (halbstündige) theoretische Vorträge über Harmonielehre, Gesanglehre, Geschichte der Musik u. s. w., sondern stellt auch mit dem Verein unausgesetzte Solfeggirübungen (nach seiner vortrefflichen „Chorgesangsschule") an, und vorzüglich durch diese Mittel ist der Verein geworden, was er ist. Nur die Hälfte der Zeit seiner Zusammenkünfte, eine Stunde, ist dem Einstudiren von klassischer geistlicher Musik gewidmet.

Erst seit 3 — 4 Jahren hat dieser Verein öffentliche Proben seiner Leistungen abgelegt. Zuerst in den von Rochlitz gehaltenen Vorlesungen über Kunstgeschichte, in welchen der erstere die besprochenen Muster in ihren Hauptwerken sofort vorführte. Später führte der Verein die „Schöpfung" auf, zu welcher indess nur wenige Billets ausgegeben worden waren. Aber die glänzendste Darstellung war im April des vorigen und zum zweiten Male des gegenwärtigen Jahres die des Mendelssohn'schen Paulus, beide Male unter der Direction des Componisten. Beide Aufführungen fanden in der acustisch sehr günstig gebauten Stadtkirche zum Besten des Grossherzoglichen Kapellwittwen-Fiscus Statt, beide waren durchaus gelungen zu nennen; wie sich denn auch Mendelssohn dahin aussprach, dass ihm nirgends eine so absolute Präcision und eine solche Schattirung der Chöre begegnet sey. Diese, überhaupt der Glanzpunkt des Meisterwerks, wurden aber auch wirklich meisterhaft ausgeführt. Häser erinnert sich keiner so vollendeten und durchaus gelungenen Aufführung als beider des Paulus. Ungemein

hinreissend waren die Fortissimo- und Pianissimostellen, besonders die des Chors: „Sind das nicht die zu Jerusalem etc.“ Dass des Meisters eigene Direction dazu viel beitrug, versteht sich. Aber auch das ist als ein günstiger Umstand anzusehen, dass Herr Chordirector Häser sowohl seinen Verein, als das Hoftheater- und Schullehrerseminarchor, also „Alles was Odem hat“ (mit Ausnahme des von Herrn Wenzel dirigirten Gymnasialchors und der (Männer-) „Liedertafel“) unter seiner Leitung hat, in Summe an 150 Sänger.

Im benachbarten Jena bildet sich augenscheinlich eine neue, hoffentlich recht erspriessliche Periode für das auch hier sehr rege, aber durch die Verhältnisse der Universität wieder etwas zersplitterte musikalische Leben. Der Gesangverein des Hofrath Hand (lediglich geistliche Musik) hat seit dem Abgange seines Vorstehers von der Leitung der akademischen Concerte, keine öffentlichen Proben seines Fortschrittes mehr gegeben. Dagegen hat sich unter dem talentvollen Musikdirector Stade und unter der Aegide der aus 3 Professoren bestehenden academischen Concertdirection eine Vereinigung von Gesangfreunden gebildet, die bereits recht Erfreuliches geleistet haben und unter der zu wünschenden definitiven Constituirung gewiss zu dem Gedeihen des musikalischen Lebens in dem kleinen Jena recht viel beitragen werden. Vor Allem ist zu wünschen, dass sich der Verein gleichmässig über alle Stände der gebildeten Gesellschaft erstrecke und sich, besonders für die Männerstimmen, einen festen bleibenden Stamm zu bilden bestrebt sey. Wir hegen in dieser Beziehung zu dem Kunstsinne der betreffenden Vorstände das beste Zutrauen, und hoffen in diesen Blättern noch recht Erfreuliches von den harmonischen Leistungen des zu bildenden Vereins berichten zu können. Die zweimalige Aufführung der Schöpfung und die einmalige des Radziwil'schen Faust wenigstens berechtigt zu

den besten Erwartungen. Nur dürfte es erspriesslich seyn, sich bei der Auswahl nach dem Muster des über weit ansehnlichere Kräfte gebietenden Häser'schen Vereins in Weimar, besonders an solche Werke zu halten, die grösstentheils aus Chören bestehen, und sich mit der Wahl der übrigen stets nach dem jedesmaligen Fond der disponiblen und geeigneten Stimmen zu richten.

Rh * * *

Potsdam.

Wie gross hier der Sinn für Musik ist, beurkunden nachgenannte Musikvereine, welche zum Theil schon eine Reihe von Jahren bestehen.

1) Gesangverein für classische Musik.
2) Der philharmonische Musikverein.
3) Die Liedertafel.
4) Der militärische Musikverein.
5) Gesangverein für geistliche Musik des Herrn Oberlehrer Wiedemann.

Ueber Organisation, Zweck und Leistung derselben ist zu bemerken:

a. Der Gesangverein für classische Musik

hat sich aus der Vereinigung der Gesangvereine für Kirchenmusik und Opernmusik gedildet. Der Erstere wurde im November des Jahres 1814 von Herrn Hofrath Mödinger gestiftet, zählte bereits bei seiner Constituirung 80 Mitglieder und stand unter der Leitung des als tüchtiger Musiker bekannten, nunmehr verstorbenen ehemaligen Kapellmeisters Herrn Regierungssekretär Wessely. Das Vorbild dieses Vereins war die Zelter'sche Singacademie in Berlin, welcher nachzustreben sein eifrigstes Bemühen war. Herr Professor Zelter und Herr Kriegsrath Schulz schenkten dem Verein die regste Theilnahme. Auf die Bitte um Mittheilung der Statuten der Berliner

Singacademie, erwiederte Zelter in einem Schreiben, dessen Inhalt so anziehend ist, dass es hier eingeschaltet und veröffentlicht zu werden verdient. Es lautet wie folgt:

„Sie haben durch Herrn Mödinger das Verlangen geäussert, die Statuten unserer Singacademie zu kennen, worin ich mit Vergnügen dienen würde, wenn für uns dergleichen aufgezeichnet wären.

Unsere Gesetze bestehen in kunstgemässen Observanzen, die sich von selber statirt und seit 24 Jahren nicht verändert haben. Das Wesentliche davon theile ich gern mit.

Herr Fasch, unser Stifter, hatte die Sache mit sich selber angefangen, und indem er sich nicht zumuthete, zu wissen, was Erfahrung erst lehrt, suchte er zu erfahren, was man wissen soll.

In allen guten Dingen war er daher voran, und in den Versammlungen selbst der Erste und Letzte gegenwärtig. Dann suchte er die Mitglieder (allgemein und einzeln) zweckmässig zu beschäftigen und die Zeit aufs Beste anzuwenden.

Die ersten Uebungen des Chors bestanden in Chorälen und Figuralkirchensachen, womit die Singacademie sich noch immerfort beschäftigt, indem er der Meinung war, dass aus dem ernsthaften Bestreben, sich an solchen Werken zu üben, nicht leicht Missbrauch entstehen könne; ja dass kein Stand zu hoch sey, an dem Würdigsten gebildet und erbaut zu werden.

Dadurch schlossen sich weltliche Musiken und alles, was man in Theatern und Concertsälen vollkommener darstellen hört, von selbst aus, und die Singacademie war genöthigt, ihr Interesse in sich selber zu suchen.

Ausartungen aller Art hielt Fasch nur für vermeidlich, wenn in der Singacademie nichts anderes vorgenommen wurde als Singen, deshalb beschäftigte er den Chor von Anfang bis zu Ende mit aufmerksamer Thätigkeit.

Nach seinem Tode haben wir, seine Schüler, uns bemüht, ihm darinne nachzufolgen, und die angegebenen Zeichen sind zum Standmesser worden, woran wir uns erkennen, dass wir seine Schüler sind.

Dies wäre es nun, was ich über unsere Verfassung nur anzudeuten wüsste, und woraus Sie bald entnehmen werden, dass eine solche Societät vollkommen frei ist, sobald sie sich an ihren Führer bindet, der an nothwendige Kunstgesetze gebunden ist, welchen, nur durch den besten Willen (wo nicht effective Kunsteigenschaften) einigermassen nachzukommen ist. Und dass endlich ein Mann von solcher Kernart und Dauer nicht leicht überschätzt werden kann, daher denn unser Dank und Segen im 15ten Jahre nach seinem Tode nicht ermüdet und so lange wir sind, was wir sein sollen, nicht erkalten wird.

Alles andere Gesetz und Statutenwerk ist als äussere Umwallung anzusehen, welche Sitte und Oekonomie jedes Orts an die Hand geben, sobald die homogene Bedeutung eines tüchtigen Singchors gefasst und behalten wird, der ganz für sich selbst bestehen, ja nichts mehr gelten wollen muss, als was er kann.

Ihr Verlangen, von unsern Musiken Gebrauch zu machen, was wir hergeben dürfen, kann unter Bedingungen befriedigt werden, doch dürfte nöthig seyn, dass sich Einer von Ihnen persönlich darum bemühe, weil ich nicht weiss, was Sie brauchen können.

Sollte Ihnen, was in der beigehenden Schrift über die Singacademie gesagt ist, noch nicht bekannt worden seyn, so bitte ich, diese Blätter, als ein Zeichen meines Antheils an Ihren Bemühungen, gern annehmenzu wollen."

Berlin, den 14. November 1814.

Zelter.

Der Zweite bildete sich im Jahre 1832 auf Veranlassung des damaligen Herrn Referendarius Richter und

bestand grösstentheils aus Mitgliedern des Gesangvereins für Kirchenmusik.

Der Zweck dieses Vereins war, wie in den ersten Statuten desselben ausgesprochen wurde, Erholung und Erheiterung durch Gesang aus Opern, und dieser zugleich auf Geselligkeit gerichtete Zweck wurde dadurch befördert, dass die Mitglieder mehr oder weniger befreundet waren und eine solche musikalische Fertigkeit besassen, dass die leichteren Opern vom Blatte weg gesungen werden konnten.

Als die Zahl der Mitglieder sich jedoch mehr und mehr vergrösserte und veränderte, trat auch mehr und mehr eine ernstere Richtung hervor, welche das Einstudiren und Ausführen ganzer Musikwerke zur Folge hatte. Die Direction des Vereins ging aus der Hand des Herrn Richter in die des Assessors Herrn Bitter, und demnächst in jene des Musiklehrers Herrn Damcke, und nach dessen Ausscheiden übernahm dieselbe der talentvolle Componist und Gesanglehrer Herr Louis Huth.

So wirkten beide Vereine neben einander, als der so höchst betrübende Hintritt Seiner Hochseligen Majestät des Königs Friedrich Wilhelm III. eine Vereinigung sämmtlicher musikalischer Kräfte Potsdams veranlasste, indem nicht blos gedachte Vereine, sondern auch noch die Gesangvereine der Herren Oberlehrer Wiedemann und Musiklehrer Damcke, die Liedertafel, die philharmonische Gesellschaft und die sämmtlichen Musikchöre der hiesigen Garnison, am 25. Juni d. J., Abends 7 Uhr, in der Königl. Hof- und Garnisonkirche das Requiem von Mozart, als Gedächtnissfeier Seiner Hochseligen Majestät, zur Aufführung brachten.

Die gelungene Ausführung durch diese vereinten Chöre erweckte nun von verschiedenen Seiten den Wunsch, durch Vereinigung so trefflicher Kräfte vielleicht einen grossartigen Verein in's Leben zu rufen, durch welchen

dann der wahren Kunst auch wahrhaft gehuldigt werden könnte, indem jeder Verein, auf sich selbst beschränkt, dieses Streben nur unvollkommen befolgen könne. Die resp. Vorstände der beiden oben geschilderten Vereine für geistliche und weltliche Musik versuchten daher, eine Annäherung und wo möglich Vereinigung zu Stande zu bringen, und beide Vereine gaben in eigends hierzu angesetzten Generalversammlungen ihre Zustimmung zur Vereinigung, in Folge deren nun die Statuten für den neuen Verein unter dem Namen:

„Gesangverein für classische Musik“

entworfen und in der gemeinsamen Generalversammlung am 3. November 1840 genehmigt wurden.

Auf diese Weise entstand der Verein für classische Vocalmusik, dessen Zweck nicht nur der ist, ein Sammelplatz aller gebildeten Gesangsdilettanten Potsdams zu seyn, sondern vorzugsweise die Schöpfungen der älteren und neueren Meister geistlicher und weltlicher Musik würdig einzustudiren, den Sinn für diese tieferen Werke zu verbreiten und das Verständniss derselben zu eröffnen.

Der Vorstand, welcher immer auf zwei Jahre gewählt wird, besteht, ausser dem musikalischen Dirigenten, aus acht Mitgliedern und zwar aus:

einem ersten Vorsteher,
einem Secretär,
einem Rendanten,
einem Archivar und
vier Repräsentanten der Stimmen.

Jedes neuaufzunehmende Mitglied zahlt einen Thaler Eintrittsgeld und einen jährlichen, in Vierteljahresraten zu erhebenden, Beitrag von drei Thalern; sind aus einer Familie aber zwei oder mehrere Mitglieder, so besteht der Beitrag für Alle jährlich nur in fünf Thalern. Die Zahl der Mitglieder beläuft sich gegenwärtig auf 120, worunter eine Masse ausgezeichneter Stimmen, namentlich

eine grosse Anzahl frischer, metallreicher und ausgebildeter Stimmen für den Sologesang, welche grösstentheils Hofbühnen zur Zierde gereichen würden.

Unter den allgemeinen Bestimmungen sind besonders zu erwähnen:

§. 51.

Im Allgemeinen dürfen Einheimische den Uebungen und Versammlungen nicht beiwohnen, jedoch ist nachgegeben, dass die resp. Mütter der jungen Damen, oder deren Stellvertreter, Zutritt erhalten.

§. 52.

Die Zahl der ordentlichen Mitglieder des Vereins ist an keine Beschränkung gebunden.

§. 53.

Als Stiftungstag des Vereins wird der erste Freitag im Monat November, wo möglich, alljährlich durch eine Aufführung gefeiert.

§. 54.

Noten, Utensilien, Geld, überhaupt alles Besitzthum, was bis Dato dem Opern- und Gesangvereine gehörte, werden zusammengethan; auch gehen alle Rechte und Ansprüche, welche die einzelnen Vereine inne haben, nun auf den neu constituirten

„Gesangverein für classische Musik“

über.

§. 55.

Die Besetzung der Freistelle im Civilwaisenhause, welche der Gesangverein für geistliche Musik, durch Einzahlung von 3000 Thlrn. fundirt hat, geht daher gleichfalls auf den neuen Verein über, und entscheidet über die Besetzung derselben der Vorstand, erstattet aber in den Generalversammlungen darüber Bericht.

§. 56.

Alle fünf Jahre soll eine Revision der Statuten stattfinden, und zwar durch eine Commission aus

zwei Mitgliedern des Vorstandes und
drei ordentlichen Mitgliedern.

Der musikalische Dirigent, dem ein Subdirigent beigegeben ist, leitet die wöchentlichen Uebungen, welche Freitags, Abends von 5 — 7 Uhr stattfinden, prüft die aufzunehmenden Mitglieder und entscheidet in musikalischer Hinsicht über deren Zulässigkeit. Beide Dirigenten werden nach Massgabe des Vermögensstandes honorirt.

Der gegenwärtige musikalische Dirigent ist der als Liedercomponist und Gesanglehrer allgemein geschätzte Herr L. Huth.

b. Der philharmonische Musikverein

besteht bereits seit dem 12. Juni 1816, und ist grösstentheils aus Dilettanten zusammengesetzt. Das ehrenwerthe Streben dieses Vereins verdient in vollem Masse alle Anerkennung, da derselbe einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Geschmacksbildung des Publikums ausübt.

Der Zweck ist nicht allein Erholung und Erheiterung, sondern auch höhere musikalische Bildung. Die Versammlungen finden alle 14 Tage, Abends von 6 bis 8 Uhr, an zweien hintereinander folgenden Tagen, und zwar in der Art statt, dass Zuhörer nur am zweiten Tag Zutritt haben, indem der erste Tag zu den Proben bestimmt ist. Die Leitung der Geschäfte geschieht durch fünf (jährlich aus der Zahl der activen Mitglieder zu wählende) Personen, die das Vorsteheramt bilden, und welche die Arbeiten in der Art unter sich zu vertheilen haben, dass

von zwei Vorstehern für die Instrumentalparthie,
„ einem Vorsteher „ „ Vocalparthie,
„ „ „ „ „ Cassengeschäfte,
„ „ „ „ „ allgemeine Verwaltung

die Geschäfte der Verwaltung besorgt werden.

Bei dem jetzigen Locale der philharmonischen Gesellschaft (im Concertsaale des Königlichen Schauspielhauses) wird dieselbe bei einer Anzahl von 200 als geschlossen betrachtet. Die sich über diese Zahl noch zur Aufnahme Meldenden werden als Expectanten notirt, und können nur bei entstehenden Vacanzen, in der Reihenfolge, wie sie sich gemeldet haben, eintreten.

Jedes Mitglied zahlt bei der Aufnahme 1 Thlr. Antrittsgeld, und an Beitrag werden von den activen Mitgliedern jährlich 4 Thlr., von den zuhörenden Mitgliedern aber bei einem Abonnement

von einer Person oder von zwei Personen
4 Thlr. 20 Sgr. jährlich,
von drei Personen 5 „ 20 „ „ und
von vier Personen 7 „ 20 „ „

in vierteljährlichen Raten pränumerando gezahlt.

Der Verein ist eigentlich nur auf Instrumentalmusik berechnet; dennoch hat sich in neuerer Zeit eine Gesangsabtheilung in demselben gebildet, um auch Oratorien aufzuführen.

Da jedoch für diese Gattung bereits der vorerwähnte Verein besteht, mithin das Bedürfniss dafür nicht vorhanden ist, so scheint es auch, als ob diese Abtheilung nicht recht gedeihen wolle; denn es fehlt sowohl die nöthige Quantität wie auch die Qualität der einzelnen Stimmen, so zwar, dass bei grösseren Aufführungen zur Unterstützung fremde Solo- und Chorsänger zugezogen werden müssen. Nimmt man nun noch an, dass durch die getheilte Thätigkeit dem Instrumentalfache viele Zeit entzogen wird, so dürfte dieses am Ende selbst Noth leiden müssen. —

Die musikalische Direction des Vereins ist gegenwärtig in den Händen des Herrn Musiklehrer Damcke, eines ausgezeichneten Virtuosen auf dem Fortepiano, der sich auch bereits als wackerer Componist bewährt hat, dessen vorzugsweises Talent sich aber hauptsächlich in seiner

Fähigkeit als Dirigent offenbart. Er versieht diese Functionen mit unermüdlichem Eifer und wahrer Hingebung, was um so mehr rühmliche Anerkennung verdient, als sich Niemand verhehlen wird, mit welchen Schwierigkeiten ein Director bei einem nur aus Dilettanten bestehenden Orchester zu kämpfen hat.

c. Die Liedertafel.

Die Liedertafel wurde am 2. November 1826 durch den Herrn Major von Rapin-Thoyras und den Herrn Stadtgerichts-Secretär Mödinger gestiftet.

Die Stiftungsurkunde wurde von folgenden Mitgliedern vollzogen:

1) Hrn. Lieutenant von Brauchitsch,
2) „ Lieutenant Graf Bronikowsky,
3) „ Prediger Chodowiecki,
4) „ Lieutenant Freiherrn von Dankelmann,
5) „ Superintendenten Derège,
6) „ Rendanten Dramm,
7) „ Rechnungsrath Friedel,
8) „ Stadtgerichts-Director Jahn,
9) „ Stadtgerichts-Secretär Mödinger,
10) „ Stadtgerichts-Secretär Pfnauschner,
11) „ Major von Rapin-Thoyras,
12) „ Lieutenant von Röder,
13) „ Musik-Director Schärtlich,
14) „ Lieutenant Grafen von der Schulenburg,
15) „ Professor Schmidt,
16) „ Stadtgerichtsrath Steinhausen,
17) „ Lieutenant Freiherrn von Tschammern.

Um wirkliches Mitglied der Liedertafel zu werden, muss man Componist, Dichter oder Sänger seyn.

Die Liedertafel besteht aus 30 wirklichen Mitgliedern. Wenigstens zwei Drittheile müssen Sänger seyn. Ausserdem können 4 Expectanten aufgenommen werden, welche

bei Vacanzen nach der Reihenfolge in die Zahl der wirklichen Mitglieder eintreten.

Zur Erhöhung des geselligen Vergnügens sind 20 Gesellschaftsmitglieder aufgenommen worden, welchen die Rechte der wirklichen Mitglieder nicht zukommen, und welche daher weder das Stimmrecht, noch ein Anrecht an dem Eigenthum der Liedertafel erwerben können, da dieses nur den wirklichen Mitgliedern zusteht.

Eine Eigenthümlichkeit dieses Vereines ist, dass nur Gesänge, welche von Mitgliedern verfasst oder componirt sind, zum Vortrag kommen. Auf den ersten Schein sollte diese Bestimmung eine Monotonie der Liedertafel verrathen; allein die Einsicht der auf diese Weise hervorgerufenen Productionen (bereits circa 150 an der Zahl) gibt ein erfreuliches und dankbar anzuerkennendes Resultat. Einige, das Wesen dieser Gesellschaft bezeichnende, §§. der Statuten sind:

§. 21.

Die Liedertafel versammelt sich monatlich einmal und zwar am letzten Sonnabend im Monat, Abends 7½ Uhr. Der Vorstand bestimmt, ob diese mit oder ohne Gäste seyn soll. Wichtige Veranlassungen berechtigen denselben zur Verlegung der Liedertafel. Ausserdem kann der Director Proben, Conferenzen und Extra-Liedertafeln ansetzen, welche jedoch nicht zum Beitrage verpflichten, und bei welchen keine der §§. 24. und 25. genannten Strafen eintreten.

§. 22.

Nach der Bestimmung des Vorstandes findet jährlich einmal oder mehrere Male eine Liedertafel mit Einladung von Damen statt.

§. 30.

Lieder fremder Dichter und Componisten können ausnahmsweise bei der Liedertafel gesungen werden, wenn dieselben von einem wirklichen Mitgliede in Vorschlag

gebracht werden, und dasselbe auf seine Kosten 12 Interims-Stimmen davon schreiben lässt. Diese Lieder werden sodann an zwei Liedertafeln gesungen, und hiernach eine Ballotage über ihre Aufnahme in besondere Liederbücher eröffnet. Wenn zwei Drittheile der wirklichen Mitglieder sich dafür erklären, so werden sie als Eigenthum der Gesellschaft betrachtet, und hängt es dann von der Bestimmung des Directors ab, wenn dieselben ferner vorgetragen werden sollen.

Der §. 3. der Statuten veranlasst uns, nebst Angabe des Vorstandes, auch das Verzeichniss der wirklichen Mitglieder zu bringen.

a. Vorstand.

Herr Schärtlich, Musikdirector, Director.
„ Schmidt. Professor, substituirter Director.
„ Dr. Puhlmann, Regimentsarzt, Chronist.
„ Steinhausen, Stadtgerichtsrath, Censor.
„ Schneider, Hofapotheker, Tafelordner.
„ Bornemann, Garde-Divisions-Auditor, Vertreter der Tenoristen.
„ Martus, Prediger, Vertreter der Bassisten.

Ehrenmitglieder des Vorstandes.

Herr v. Rappin-Thoyras, Major in Berlin, } als Stifter der Liedertafel.
„ Mödinger, Hofrath, }
„ Riegel, Buchhändler, als Repräsentant der geselligen Mitglieder.

b. Wirkliche Mitglieder.

1) Herr Aschenborn, Stadtgerichtsrath.
2) „ Böttcher, Organist.
3) „ Graf Bronikowski, Rittmeister.
4) „ Buttmann, Gymnasiallehrer.

5) Herr Doss, Mechanicus.
6) „ Engelbrecht, Lehrer.
7) „ L. Huth, Componist.
8) „ Jahnke, Gartensecretär.
9) „ Lehmann, Hoflieferant.
10) „ Baron v. Loën, Lieutenant.
11) „ Löffler, Rector.
12) „ Graf zu Lynar, Rittmeister.
13) „ Meissner, Lehrer.
14) „ Müller, Oberlehrer.
15) „ v. d. Osten, Lieutenant.
16) „ Pfnauschner, Stadtgerichts-Secretär,
17) „ Reichert, Hofapotheker.
18) „ v. Reinhardt, Hauptmann.
19) „ Schön, Seminarlehrer.
20) „ Stehmann, Schulvorsteher.
21) „ Steltzer, Ober-Regierungsrath.
22) „ Storbeck, Cantor.
23) „ Wendel, Lehrer.
24) „ Baron v. Zedlitz-Neukirch, Lieutenant.
25) „ Ziller, Bauinspector.
26) „ Zschigner, Militärarzt.

Die Leistungen der Liedertafel, welche eine Tochter der berühmten Zelter'schen Liedertafel in Berlin ist, sind vorzüglich, was auch nicht wohl anders zu erwarten ist, da ein Mann, wie Schärtlich, an der Spitze steht; ein Mann dessen vortheilhafter Ruf in der Kunstwelt schon die Solidität des Vereins verbürgt.

d. Der militärische Musikverein.

Dieser versammelt sich gleich den andern Vereinen regelmässig, hat seinen Vorstand und zeichnet sich in's-besondere durch die gelungene Aufführung neuerer und der neusten Musiken aus. Man wird diess natürlich finden, wenn man erfährt, dass in Potsdam fünf Mili-

tärmusikchöre sind, und viele Mitglieder derselben sich auf der Höhe einer solchen Ausbildung und technischen Fertigkeit einzelner Instrumente befinden, dass sie nicht bloss gewöhnliche Militärmusiker, sondern wirkliche Künstler genannt werden können. Hauptsächlich gilt diess von den Herrn Staabshautboisten und Staabstrompetern, deren Namen auch ausserhalb Potsdam, durch die vielen und trefflichen Arrangements beliebter Tonstücke, einen guten Klang haben. Da dieser Verein aus Musikern vom Fache besteht, so hat man — wie nachahmenswerth auch das Unternehmen ist — Ausführlicheres in diesen Blättern nicht zu bringen für nöthig erachtet.

e. Der Gesangverein des Herrn Oberlehrers Wiedemann.

Obgleich diess nur ein kleinerer Verein, mehr ein Privatunternehmen ist, so verdient er doch durch seine Tendenz und Leistungen vollkommene Anerkennung. Es werden in demselben Messen und sonstige geistliche Musiken zum Behuf der Aufführung während des Gottesdienstes in der katholischen Kirche einstudirt, und man hat stets Gelegenheit, zu gewahren, dass es dem Dirigenten, wie den Mitgliedern gleich Ernst ist, diesen Zweig der Musik emsig zu pflegen.

S * * *.

XII.

Die Mozart-Stiftung

ist aus dem Liederkranz zu Frankfurt hervorgegangen.

Ueber das dem genannten Vereine zur grössten Ehre gereichende Entstehen dieser Stiftung geben nachstehende, aus guter Quelle geschöpfte Zeilen gründliche Kunde.

Als im Jahre 1837 der Liederkranz beschloss, im Jahre 1838 ein grosses Sängerfest zu halten, war von den Concerten desselben eine ziemlich bedeutende Einnahme zu erwarten. Da nun der genannte ehrenwerthe Verein nicht zu seinem eigenen Benefiz singen und singen lassen wollte, auch die hiesigen Armenanstalten immer bei jeder Gelegenheit sehr wohl bedacht werden und keinen Mangel an Capitalien haben, so fasste Herr Wilhelm Speyer den Gedanken, eine Mozartstiftung zu gründen, die darin bestehen sollte, dass man alljährlich an dürftige, aber talentvolle junge Musike rein Stipendium zum Fortsetzen ihrer Studien ausgebe. Der Liederkranz nahm den Vorschlag freudig an, und übertrug dem Festcomité diesen Gedanken zur Reife zu bringen. Der Präsident des genannten Festcomités, Herr X. Schnyder von Wartensee, sagte in einer Sitzung desselben: er finde, dass bloss ein jährlich gegebenes Stipendium an ein Individuum von keinem grossen Einfluss auf musikalische Bildung überhaupt sein könne; man müsse die Sache höher stellen, man solle den Grund legen zu einem vollständigen Musikconservatorium. Er ermahnte, vor der Grösse eines solchen Unternehmens nicht zurückzuschrecken, auch er wisse, dass zu einem solchen ein Capital von vielen Hunderttausenden erforderlich sey; man solle aber nur kühn das Saamenkörnlein in die Erde legen, die Zeit werde es wohl segnen und zum grossen Baume heranwachsen lassen; er verwies auf die Möglichkeit, dass

wohl auch ein reicher Frankfurter für die Musik thun könne, was Städel für die Malerei that u. dgl. m. Dieser Gedanke fand glücklicherweise bei den Comitémitgliedern Eingang, und nur der Umstand erzeugte noch bei Einigen Bedenken, dass es denn doch voraussichtlich gar zu lange dauern werde, bis man von der Stiftung Nutzen und Genuss erwarten könne, da wohl kaum für die jetzige Generation Etwas zu erwarten seyn dürfte.

Nach einigem Berathen kam man darin überein, Beides zu vereinigen; ein Stipendium von 400 fl. so lange jährlich zu verabfolgen, bis das Capital, welches stets heranwächst, eine jährliche Einnahme von 2000 fl. bietet. Dann aber soll der Liederkranz ein musikalisches Conservatorium in hiesiger Stadt in's Leben treten lassen.

Auf diese Grundlage sind dann die Statuten ausgearbeitet worden, wie sie bereits gedruckt der Welt vorliegen, und von welchen wir das allgemein Interessante hier bringen wollen.

I. Zweck und Ertragsquellen.

Zweck der Stiftung.

§. 1.

Die Mozartstiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2.

Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen.

Ertragsquellen.

§. 3.

Der erste Fond der Stiftung soll durch den reinen Ertrag des im Juli 1838 zu haltenden grossen Sängerfestes in Frank-

furt a. M., gebildet werden. Es lässt sich aber erwarten, dass dieser Fond durch freiwillige Beiträge, Vermächtnisse, Concerte hier und auswärts u. s. w. bald vergrössert werde. Namentlich wird der Frankfurter Liederkranz zum Besten der Stiftung jährlich eine musikalische Aufführung veranstalten.

§. 6.

Sobald die jährlichen Zinsen fl. 400 des fl. 24 Fusses betragen, tritt die Stiftung in's Leben. Dieser Betrag soll das Maximum der jährlichen Unterstützung seyn für den einzelnen Stipendiaten.

II. Eigenthums- und Verwaltungsrecht der Stiftung.

Eigenthümer der Stiftung.

§. 7.

Der Frankfurter Liederkranz ist Eigenthümer der Stiftung. Dieser allein kann über sie verfügen, Statuten geben und ändern. Ihm steht auch zu allen Zeiten die obere Leitung zu.

§. 8.

Um einen gültigen Beschluss in Betreff der Stiftung fassen zu können, muss wenigstens die Hälfte der wirklichen Mitglieder des Liederkranzes anwesend seyn.

Verwaltung der Stiftung.

§. 9.

Obgleich nach §. 7. der gesammte Liederkranz das Recht hat, die Stiftung zu leiten, soll er doch zur Vereinfachung des Geschäftsganges aus der Zahl seiner wirklichen Mitglieder eine besondere Behörde erwählen, welcher er unter dem Namen „Verwaltungsausschuss" die Administration der Stiftung überträgt.

III. Wirkungskreis der Stiftung.

Annahme der Stipendiaten.

§. 25.

Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen, nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet seyn. Sodann zieht der Ausschuss vorerst über den sittlichen Werth und die Verhältnisse desselben möglichst zuverlässige Erkundigungen ein.

§. 26.

Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen. Das Verfahren ist folgendes:

§. 27.

Der Ausschuss ersucht einen in dem Wohnorte des Bewerbers oder möglichst in dessen Nähe lebenden Meister der Tonkunst, demselben die Composition eines vom Ausschuss bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes zu übertragen. Jedoch steht es dem Bewerber frei, auch noch andere Compositionen hinzuzufügen. Die Ausarbeitung geschieht unter Aufsicht des Meisters.

§. 28.

Der Meister, dem die Sache mit der Bitte um Geheimhaltung übergeben ist, bescheinigt nach Empfang der Ausarbeitungen auf Pflicht und Gewissen, dass die Ausarbeitungen unter seiner Aufsicht gemacht worden sind und sendet sie an den Ausschuss ein.

§. 29.

Dann wählt der Ausschuss durch Stimmenmehrheit drei Musiker von anerkannter Autorität, deren wenigstens zwei ausser Frankfurt ihr Domicil haben müssen, zu Prüfungsrichtern.

§. 30.

Die Arbeit jedes Bewerbers versieht der Ausschuss mit einem besondern Motto und der Altersangabe, und sendet sie sodann einem jeden der Prüfungsrichter gleichzeitig in Abschrift ein.

§. 31.

Diese Richter werden um ein motivirtes Urtheil über die Arbeiten gebeten, und sollen, wenn mehrere Bewerber concurriren, die vorzüglichste und die beiden nächstbesten bezeichnen.

§. 32.

Sollte jeder der drei Richter eine andre als die beste Arbeit bezeichnen, so werden diese drei Arbeiten einem vierten neuerwählten Richter mit demselben Gesuche übergeben; treffen aber alle drei oder mindestens zwei der Richter in ihrem Urtheile über die beste Arbeit zusammen, so wird der Verfertiger derselben des Stipendiums würdig erachtet und dem Liederkranz davon die Anzeige gemacht.

§. 33.

Der Stipendiat der Mozartstiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

§. 34.

Die Dauer des Unterrichtes bestimmt der Auschuss von Jahr zu Jahr; doch darf dieselbe das Maximum von 4 Jahren nicht übersteigen.

§. 35.

Die Erledigung eines Stipendiums macht der Ausschuss durch öffentliche Blätter bekannt und ladet zur Bewerbung ein.

Dasselbe geschieht, sobald die Stiftung nach §. 6. in Wirksamkeit tritt.

Anm. d. Red. Der erste Stipendiat der Mozartstiftung ist, nach öffentlicher Ankündigung der Verwaltung, *Johann Bott* aus Hessen Cassel. Ihm wurde unter einer Zahl von 12 — 20 Mitbewerbern, nach dem Urtheile der Kunstrichter das Stipendium zuerkannt.

IV. Erweiterung der Stiftung.

Musikalisches Conservatorium.

§. 36.

Hat das Capital der Mozartstiftung die Summe erreicht, dass sich die jährlichen Zinsen auf wenigstens 2000 fl. im fl. 24 Fuss belaufen; so lässt der Liederkranz ein musikalisches Conservatorium in hiesiger Stadt in's Leben treten.

§. 37.

Der Grund dieses Conservatoriums wird gelegt, indem der Liederkranz einen eigenen Lehrer der Composition anstellt. Von dieser Zeit an hören alle Stipendien auf, und die Stipendiaten treten als Zöglinge in die neugegründete Anstalt ein.

§. 38.

Die weitere Ausdehnung und Einrichtung dieses Conservatoriums bleibt dem Liederkranze vorbehalten.

V. Eigenthums-Uebergang.

Eigenthums-Uebergang der Mozart-Stiftung.

§. 39.

Sollte der Liederkranz im Laufe der Zeit sich auflösen oder die Zahl der wirklichen hier domicilirten Mitglieder auf 15 vermindert werden, so geht die Mozartstiftung mit ihrem Gesammteigenthnm und mit allen Rechten und Verbindlichkeiten in das Gemeindeeigenthum der Stadt Frankfurt a. M. über. Ein hoher Senat wird dann diese Stiftung unter seinen Schutz nehmen und eine Behörde bestimmen, unter deren Leitung die Anstalt nach den bestehenden Statuten nach wie vor erhalten wird.

§. 40.

Der Liederkranz behält sich ausdrücklich vor, diese Statuten nach Erforderniss zu jeder Zeit abzuändern oder durch

Zusätze zu erweitern. Die in den §§. 1, 2, 4 und §. 36 und 39 enthaltenen Bestimmungen dürfen jedoch in keiner Weise und zu keiner Zeit eine Abänderung erleiden.

So also entstand die Mozartstiftung, als deren Gründer die Männer Wilhelm Speyer und Schnyder von Wartensee, in der Art zu verehren sind, dass Ersterer die Idee wegen eines Stipendiums, Letzterer aber jene für Errichtung eines Conservatoriums, der Liederkranz aber die Anregung zum Ganzen gab. Dank, aufrichtiger Dank Allen, die dazu beitrugen, den Manen unseres grossen Meisters ein so schönes, noch in spätern Zeiten segenbringendes Denkmal zu setzen.

G * * *.

XIII.

Das

fünfzigjährige Dienst-Jubiläum

des Grossherzoglich Hessischen Hoforganisten

Christian Heinrich Rinck

in Darmstadt.

Die grossen Verdienste dieses als Künstler und Mensch gleich verehrungswürdigen Veteranen sind zu allgemein bekannt, als dass es bei diesem Anlasse einer besonderen Erwähnung derselben bedürfte, um das Interesse der geehrten Leser dieser Blätter für die nachstehenden Zeilen zu erregen. Das Fest, welches hier mit wenigen Worten beschrieben werden soll, verdient aber hauptsächlich darum in dieser Zeitschrift erwähnt zu werden, weil es, von Dilettanten ausgegangen, den Beweis liefert, wie diese Kunst und Künstler zu würdigen wissen.

Am 2. August 1790 erhielt der damals 21jährige Rinck das Dekret als Stadtorganist in Giessen, und am 2. August 1840, als am Tage der Jubelfeier, beeiferten sich die zahlreichen Schüler, Freunde und Verehrer des ehrwürdigen Jubilars, von nah und ferne, ihm zu seinem Ehrentage mündlich oder schriftlich ihre Glückwünsche darzubringen *).

Unter der Leitung des Grossherzoglichen Oberpostmeisters Nebel bildete sich ein Comité, um für diese schöne Feier ein grösseres Fest zu veranstalten, welches allgemeinen Anklang und ungemeine Theilnahme fand.

Um auch durch musikalische Leistungen den Gefeierten und die Theilnehmer zu erfreuen, vereinigte der Grossherzogliche Kammersänger Hähnle ein bedeutendes Sängerchor, welches, nachdem der Jubilar nebst seinen Angehörigen von zwei Mitgliedern des Festcomités in den sinnvoll ausgeschmückten Saal des Darmstädter Hofes (in welchem sich über 200 Personen zu einem Festmahl eingefunden hatten) geleitet und durch herzliche Worte begrüsst worden war — Rincks neuste Tondichtung, eine vierstimmige Messe, meisterhaft executirte. Tief war der Eindruck, welchen Composition und Ausführung auf alle Anwesenden, und namentlich auf den greisen Meister selbst, machten, in dessen Augen Thränen der innigsten Rührung glänzten.

Den ersten Toast brachte Seine Excellenz, der Grossherzogliche Finanzminister Freiherr von Hofmann auf das

---

*) Schon seit einer Reihe von Jahren ist man gewohnt, dem biedern Greise an seinen Geburts- oder Namenstagen festliche Stunden zu bereiten. Wie überaus sinnig diess am 12. Juli 1839 von Lehrern und Organisten der bayerischen Pfalz geschah, steht in der in Darmstadt erscheinenden allgemeinen Schulzeitung vom Jahre 1840 Nro. 29. beschrieben.

Wohl S. K. H. des Grossherzogs aus, worauf der Stadtpfarrer Stücker, einer der ältesten Freunde Rincks dem Jubelgreis ein feierliches Lebehoch ausbrachte, in welches alle Anwesenden begeistert mit einstimmten. Unter Absingung eines von dem Grossherzoglichen Hauptmann Maurer gedichteten Liedes, wurde die Stirne des Gefeierten mit dem verdienten Lorbeer geschmückt. Hofkapellmeister W. Mangold einer der ältesten Schüler Rincks sprach sodann zu dem verehrten Meister Worte des tiefgefühlten Dankes, im Namen aller nahen und entfernten Schüler, in die ein von ihm trefflich componirtes, von Herrn Stadtpfarrer Stücker gedichtetes und von dem Sängerchor ausgeführtes Festlied einstimmte. Wie innig sowohl die Dichtung wie auch die Composition den Jubilar und alle Anwesenden ansprach, geht aus dem Umstande hervor, dass auf allgemeines Verlangen das Lied wiederholt werden musste. Unter den verschiedenen Toasten, welche Zeugniss von den Gesinnungen der Versammlung gaben, nennen wir nur noch jenen auf das Wohl der Familie Rinck, welcher mit allgemeiner Acclamation aufgefasst wurde.

Für alle diese Beweise der allgemeinen Achtung, dem grossen Künstler und würdigen Menschen dargebracht, sprach der Sohn desselben, der Grossherzogliche Garnisonsprediger Rinck, im Namen des Vaters bewegte Worte des Dankes gegen alle Anwesenden und namentlich gegen die Beförderer des Festes aus.

Unter den vielen Beweisen von Aufmerksamkeit erwähnen wir zunächst:

Seine Hoheit der Erbgrossherzog, früher Schüler von Rinck, übersandte dem Jubilar mit einem gnädigen Handschreiben einen sehr geschmackvollen Ruhesessel; — wahrlich eine zarte, das Alter ehrende Aufmerksamkeit, welche darum auch eine sehr angenehme Ueberraschung gewährte.

Die philosophische Facultät in Giessen sandte ein ehrenvolles Schreiben und ertheilte Rinck zur Anerkennung

seiner Verdienste um die Kunst, *honoris causa* die philosophische Doktorwürde im Fache der Musik.

Die Mainzer Liedertafel ernannte ihn zum Ehrenmitglied.

Hofmusikhändler Schott überreichte die Partitur der obenerwähnten Composition von Mangold in einer Prachtausgabe, und Hofbuchdrucker Becker lieferte Prachtausgaben der Gedichte. Unter den Glückwünschungsschreiben zeichnet sich jenes der sämmtlichen Professoren des Friedberger Predigerseminars aus. Rinck ist bereits mit dem Ritterkreuze erster Classe des Hessischen Ludwigordens geziert, und hat ausser den Diplomen als Verdienst- und Ehrenmitglied vieler musikalischen Gesellschaften von Holland und Schweden etc., fast von ganz Europa Auszeichnungen, bei allem diesem aber seinen einfachen, den wahren Künstler zierenden, anspruchslosen Charakter erhalten, was ihm eben die Herzen Aller gewinnt, welche den biedern Greis, besonders in seiner patriarchalischen Häuslichkeit, zu sehen Gelegenheit hatten. Für Jene, welche wohl Rincks viele, namentlich für Organisten und Musikvereine wichtige, Werke kennen, dürfte eine kurze Lebensskizze dieses interessanten Mannes erwünscht seyn, wesshalb wir eine solche zu bringen nicht ermangeln wollen. Unser Veteran ist am 18. Februar 1770 zu Elgersburg, im Herzogthum Gotha, geboren. Sein Vater war Schullehrer. Frühe schöne Anlagen und grosse Neigung für Musik zeigend, erhielt er von mehreren tüchtigen Lehrern Unterricht in derselben. Sein bedeutendster Lehrer im Orgelspiel und in der Composition, von dem er noch jetzt mit grosser Liebe und Verehrung spricht, war Kittel in Erfurt, ein Zögling von Sebastian Bach; Rinck gehört also noch der trefflichen Bachischen Schule an. Er wurde 1790 Stadtorganist in Giessen, 1792 Stadtschullehrer, 1793 Schreiblehrer und 1805 Musiklehrer am Gymnasium daselbst. In letzterem Jahre aber noch, erhielt er

einen Ruf als Stadtorganist und Mitglied der Hofkapelle nach Darmstadt, woselbst er in Folge seines ausgezeichneten Wirkens im Jahre 1813 zum Hoforganisten und 1817 zum wirklichen Kammermusikus ernannt wurde.

Als Organist und Componist für die Orgel, überhaupt für die Kirche, ist Rinck gross, — in gewisser Hinsicht einzig und von Wenigen erreichbar. Als Musiklehrer blickt er auf ein thaten- und erfolgreiches Leben zurück. Unter seine vorzüglichsten Werke gehören: die ausgezeichnete Orgelschule, Orgelvorspiele, Choralbuch mit Zwischenspielen für das preussische Westphalen, neues Choralbuch für das Grossherzogthum Hessen, practische Ausweichungsschule, der Choralfreund (in steter Fortsetzung) u. a. m. Die Gediegenheit aller Geistesprodukte dieses Mannes beurkundet nicht nur den talentvollen, sondern auch den theoretisch gebildeten Künstler. Seine Cantaten und sonstigen Compositionen für den ernsten Gesang sind in einem edlen Style gehalten und als leicht ausführbar, allen Gesangvereinen angelegentlich zu empfehlen. Zum Schlusse erhalten die geehrten Leser eine kurze aber interessante Orgelcomposition des Meisters (von demselben der Redaction zum Behufe der Veröffentlichung freundlich mitgetheilt) im Facsimile.

XIV.

Kurze Bemerkungen eines Dilettanten

über den

Mendelssohn'schen Paulus.

Selten ist ein musikalisches Werk überall mit einem so allgemeinen Enthusiasmus begrüsst worden, als der „Paulus“ Mendelssohn-Bartholdy's. Noch seltner hat ein

Grav

con

con pedi:

con pedi den 8ten April 1841.

ähnliches Werk die Kenner mit gleicher Hochachtung vor der tiefen Kenntniss des Technischen, die Künstler mit gleicher Verehrung der grossen Gewandtheit und Leichtigkeit der Form, die Dilettanten mit gleicher Bewunderung der Würde und Erhabenheit, die Laien selbst endlich mit gleichem Staunen über den wunderbaren und unerklärlichen Eindruck dieser Musik erfüllt. Wir haben mit dieser Zertheilung des Publikums und seiner Urtheile nur andeuten wollen, dass eben Jeder, der Gelegenheit hatte, sich des hohen Genusses dieses Werks zu erfreuen, seine volle Rechnung fand, und es ist die Aufgabe dieser Zeilen, einige Gedanken eines Dilettanten, der so weit seine musikalische Einsicht reicht, sich mit dem Werke vertraut zu machen bemüht war, mitzutheilen, die vielleicht wenigstens den Vorzug haben, dass sie frei sind von der so oft für Kunstsinn ausgegebenen und doch von diesem so weit entfernten Ueberschwänglichkeit Solcher, die sich nicht entblöden, die zuversichtlichsten Urtheile über musikalische Werke, selbst öffentlich, abzugeben, ohne auch nur die Elemente der Musik zu beherrschen *).

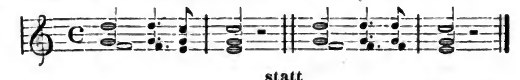
---

*) Vielleicht ist hier folgende durchaus wahre Anekdote nicht am unrechten Orte. In einer musikalischen Soirée kam die Rede auf Spohr's „Weihe der Töne". Es wurden verschiedene Urtheile laut. Am meisten spreizte sich ein unwissender „Ueherschwänglicher." Ja, als ein nahmhafter Componist ersten Ranges sehr ruhig seine Zweifel gegen die Ansicht unsres Enthusiasten äusserte, vermass er sich, den ersteren zu einer förmlichen Disputation über den angeregten Gegenstand aufzufordern. „Sehr gern" erwiederte dieser, zum Flügel tretend, „bin ich dazu bereit, aber vorher muss ich Sie bitten, eine kleine Bedingung zu erfüllen! — „Ich unterwerfe mich", hiess es, „jeder Bedingung"! — „Nun, so haben sie die Güte", erwiederte der Künstler, „uns zunächst auf dem Instrumente den Fismoll-Accord anzuschlagen"?! — Unser Enthusiast erblasste und zog sich unter dem lauten Jubel der Anwesenden zurück.
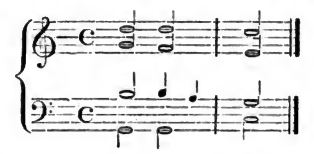
Die Vollständigkeit, mit welcher „Paulus" gleichmässig die so heterogenen Anforderungen der Künstler und der Laien befriedigt, ist das sicherste Merkmal seines classischen Werthes. Das wahre Kunstwerk allein vereint die Gelehrsamkeit, die Gediegenheit mit der ansprechenden Form, eben weil es wahr ist. Und das ist Paulus durch und durch. Er ist es aber, weil Mendelssohn-Bartholdy, nicht allein ein Künstler, sondern auch ein durchaus gebildeter Mann, in der höhern Bedeutung dieses so oft gemissbrauchten Wortes ist. Er ist das sprechendste Beispiel für die hohe Wichtigkeit einer allgemeinen wissenschaftlichen und menschlichen Bildung für das Leben und Schaffen des Künstlers, wie wir es ja täglich auch bei Schauspielern und Sängern, um auf dem verwandten Gebiete zu bleiben, beobachten. Weit unbedeutendere Talente haben es, namentlich in unsern Tagen, nur zu oft verschmäht, sich durch so gediegene Studien zu ihrem Künstlerberufe vorzubereiten, als der Meister des Paulus. Daher ist die musikalische Literatur in unserer Zeit überreich an Ohrengeklingel, nichtssagenden Passagensammlungen und Etuden, aber arm, sehr arm an Musik. Aber diese Tiefe der musikalischen Gelahrtheit, sie ist bei Mendelssohn, was sie seyn soll, Nichts als Mittel zum Zweck, und selbst die schwierigsten Wendungen seiner contrapunktischen Sätze und seiner Fugen, sie stehen immer unter dem Gesetz des Schönen. Das ist das einfache, aber grosse Geheimniss.

Mendelssohn's Muster sind vor Allem Händel und Seb. Bach. Er hat es nicht verschmäht, selbst einzelne unwesentliche Eigenheiten dieser alten Schule beizubehalten; aber er ist bei allem Einfluss dieser Vorbilder durchaus selbstständig und er benutzt alle Freiheiten, welche die neuere weniger pedantische Richtung dem Künstler gewährt, unbeschränkt, stets aber mit Umsicht.

Solche kleine Eigenheiten sind z. B. das häufige Voraus-nehmen des Schlussaccordes in dem vorletzten Blatt, z. B.



oder im wesentlichen Septimenaccorde das Durchgehen der Terz zur Dominante durch die Secunde des ersten, z. B.



Uns steht es nicht zu, zu untersuchen, ob dergleichen, namentlich das letztere (welches nur einigemale vorkommt) schön ist. Um so weniger, als durch Mendelssohn die Harmonielehre um so viele Wendungen bereichert worden ist, die für einen wahren Gewinn zu halten sind. Mit welcher Freiheit, ja zuweilen Kühnheit, werden z. B. mitunter durchgehende und besonders vorgehaltene Noten behandelt, ohne dass auch nur je die Schönheit darunter litte.

So viel über die Form, deren M. durchaus Meister ist.

Nicht geringer ist der classische Werth des Paulus in Bezug auf die Auffassung des Textes, bekanntlich nur Bibelworte (mit Ausnahme der Choräle). Wenn es wahr ist, dass der Componist selbst sich seinen Text zusammen stellte, so ist diess ein Beweis mehr für seine Befähigung, aber auch eine Erklärung mehr für die innere Einheit, den harmonischen Zusammenhang des Ganzen. Und wie musikalisch sind die gewählten Textesworte zumal, oder vielmehr, wie verwachsen sie dem in der Erinnerung durchaus mit der Musik, der die letztere kennen gelernt hat.
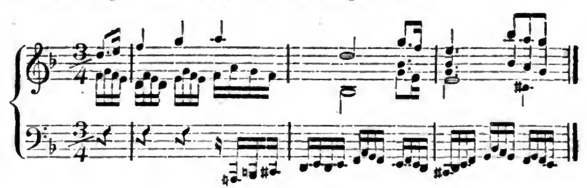
Selbst der begeistertste Verehrer der classischen Mu-

sik eines Bach, Händel, Haydn und selbst Mozart kann nicht leugnen, dass diese Meister oft den Text in ihren Compositionen, namentlich Fugen u. s. w. gänzlich hintangesetzt haben. Wir stimmen ganz in das Urtheil Fink's ein, welcher nämlich sagte, dass eigentlich nie eine Fuge auf das Wort Amen hätte componirt werden sollen, und setzen hinzu, dass hierzu Worte, wie Kyrie eleison und Agnus dei ebenfalls nicht sehr passend sind, wenigstens wenn diese Fugen, wie gewöhnlich, d. h. ohne irgend eine Andeutung des Textsinnes, gearbeitet sind. Die Fuge, mit welcher das Mozart'sche Requiem beginnt, ist eine der schönsten, die für die Orgel (ohne anfängliche Bestimmung) geschrieben wurden, dass ihr Mozart das Kyrie eleison unterlegte, halten wir für einen Missgriff des unsterblichen Meisters, zu den ihn vielleicht die nothgedrungene Eile der Arbeit antrieb. Als einer der ersten, welcher diesen Fehler, die mangelnde Rücksicht auf den Text bei der Anlage fugirter Sätze u. s. w. vermied, ist Graun zu betrachten, der überhaupt mit Mendelssohn viel Aehnlichkeit hat. Wie wunderbar schön drückt z. B. bei Ersterem die Fuge: „Seine Seele ist voll Jammer" den Sinn des Textes aus. Aehnlich die Recitative, die bei Graun sowohl, als Mendelssohn mit der grössten Aufmerksamkeit behandelt werden. Aber darin übertrifft Mendelssohn alle diese Vorgänger, dass er in den ausgeführten Soli's jeden Anklang an Concert-Virtuosität vermeidet und deshalb werden auch diese ewigen Werth behalten, während viele Soli's bei Händel z. B. und selbst bei Graun unserm geläuterten Geschmacke nicht mehr zusagen.

So viel im Allgemeinen über den Charakter und die in die Augen springendsten Vorzüge des Paulus.

Was die einzelnen Nummern betrifft, so wollen wir in folgenden kurzen Bemerkungen den Versuch wagen, die Eigenthümlichkeit der bedeutendsten hervorzuheben.

Der Ouvertüre liegt der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (einer der schönsten, die es gibt) zu Grunde. Wir müssen erklären, dass uns diese Ouverture, bei allen ihren grossen Vorzügen nie recht zugesagt hat, weil sie zu rauschend, und namentlich im Allegro die das Thema begleitende Figur zu bewegt ist:



Und diese, an sich meisterhaft behandelte, Figur lässt uns bis zum Schlusse der Ouvertüre fast nie zur Ruhe kommen. Indess ist das, wie alles Bisherige und Folgende Nichts, als eben die sehr unmassgebliche Meinung eines Dilettanten.

Der erste Chor mit seiner einfach kräftigen Einleitung: „Herr, der du bist der Gott, der Himmel und Erde gemacht hat!" beginnt das Werk; — Worte, welche inmitten der einfachsten, nur die Accorde angebenden Begleitung die einzelnen Stimmen sich abnehmen. Den Mittel- und Glaznpunkt dieses wunderbar und mächtig erhebenden Preisgesanges bildet die fugirt einschreitende, von den Bässen und Tenoren unisono mit Triolenbegleitung eröffnete Stelle: „die Heiden machen sich auf" u. s. w., in welcher sich ein gewisser Trotz mit der gläubigsten Zuversicht auf die Macht des Höchsten verbindet. Unmittelbar alsdann schliesst sich die fromm vertrauende Bitte „Und gib deinen Knechten," mit imitirender Folge der Stimmen und wiederkehrender Triolenbegleitung, bis zuletzt die wiedervereinten Stimmen einfach kräftig enden.— Für diesen Chor ist zu bemerken, dass die Angabe Allegro maestoso nicht verleiten darf ihn zu langsam zu

nehmen. Er selbst nimmt ihn unerwartet rasch. Leider hat Mendelssohn die metronomische Angabe des Tempi's unterlassen.

Unter den folgenden Nummern zeichnet sich das kurze Solo der wider Stephanus zeugenden Juden, durch die streng hervorgehobene Charakterisirung dieses Stammes aus. Es liegt in dieser, wie in allen folgenden Nummern der Israeliten eine gewisse, höchst passende Fremdartigkeit. Sogleich im folgenden Chore (Nro. 5.): „dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte" mit dem kurz fugirten: „haben wir euch nicht mit Ernst geboten", dem ein zweites Thema: „Und seht ihr habt Jerusalem erfüllt mit eurer Lehre" und zuletzt die ausgeführte Fuge: „denn wir haben ihn hören sagen" folgt, die durch eine der schönsten und charakterisirtesten Stellen des ganzen Werks, das vereinte Zeugniss der Männer, eingeleitet wird, in welcher besonders die Worte: „er wird ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat", die ganze Entrüstung des stolzen Volks vortrefflich ausdrücken. Ganz ähnlich ist der dem Solo des Stephanus folgende Verdammungschor: „Er soll sterben" (D moll) mit dem Schlusse des Esdur-Accords, mit der Terz im Basse, der sich dann unmittelbar der Ausruf des Stephanus: „Siehe ich sehe den Himmel offen!" in D dur (Quartsexten-Accord) anschliesst. — Die Wuth des Volks unterbricht die wunderbar schöne Sopranarie: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten" mit durchgängiger, geheimnissvoll unbestimmter Triolenbegleitung der Blasinstrmente im Pianissimo. Die Wuth des Volks kehrt zurück. Ergreifend, und alle Schrecken des wiederausbrechenden Fanatismus verkündend, ist das auf den lichten Ddur-Accord folgende

As des: ♪♫ ♩ ♪♫ ♩, welches nur auf
Steiniget ihn! Steiniget ihn

Augenblicke nnd auch da nicht immer für alle Stimmen

von der erneuerten Anklage: „Er lästert Gott“ unterbrochen wird, um im Unisono mit dem wiederholten
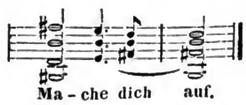


zu schliessen. —

Es folgt das den Tod des Märtyrers mit kurzen Worten schildernde Recitativ des Tenors, und diesem der einfache Choral „dir Herr, dir will ich mich ergeben“, in Fmoll, dem sich nach einem kurzen Recitativ das wundervolle: „Siehe, wir preisen selig die geduldet“ anschliesst. In dieser Nummer (11) ist besonders das einfach melodiöse Thema und die demselben unterliegende Begleitung der Violinen von wunderbar erhebender Wirkung, besonders wo sich das Piano im 28ten Tacte zum Forte steigert, und am Schlusse das ohne Begleitung gesungene: „Denn ob der Leib gleich stirbt.“ Ueberall die höchste Einfachheit und deshalb ergreifende Wirkung.

Die folgende Arie des Paulus „Vertilge sie Herr Zebaoth“ (H moll, Allo di molto) ist fast ganz im Händelschen Style vortrefflich gearbeitet, aber weniger ansprechend, ausserdem auch für den Sänger sehr anstrengend. Aber eine der besten Solonummern ist die kindlich fromme Altarie: „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht“, nach der sofort die Hauptstelle des ganzen Werks, die Bekehrung des Paulus durch den Zuruf von oben: „Saul was verfolgest du mich“! kommt. Der Componist hat durch die dramatische Haltung des ganzen Werks demselben eine grosse Lebendigkeit ertheilt. Dieser dramatische Charakter tritt von dem rein erzählenden am stärksten in der eben genannten Nummer hervor. Der Tenor leitet die Erzählung recitativisch ein, aber die Worte: „Saul, was verfolgest du mich“ singt im ergreifenden Fismoll-Dreiklang, der durch den Hinzutritt der grossen Sexte (Dis) in den Gisdur-Accord übergeht, der Frauenchor. Der Tenor führt die Erzählung fort: „Er aber sprach:“ Nun

aber antwortet Paulus selbst: „Herr! wer bist du"? und so wird die gewaltig ergreifende Scene zu Ende geführt. — Man hat gefragt, warum der Componist die Worte der Gottheit einem vierstimmigen Frauenchor zuertheilt habe, und darüber sehr lange und breite Untersuchungen angestellt. Uns scheint Mendelssohn keine andre Absicht gehabt zu haben, als den Zuruf vom Himmel so überraschend und geheimnissvoll eigenthümlich weiterzugeben, als möglich. Der Vortrag dieser Worte durch eine Solostimme würde in den Fehler verfallen seyn, die Gottheit als menschliche Person darzustellen, besser würde es gewesen seyn, den genannten Zuruf vielleicht einem Unisono des ganzen Chores oder der Männer- oder Frauenstimmen zuzutheilen. Das Alles wäre aber nicht von dem überirdisch, geisterhaften Charakter gewesen, als die jetzige Anordnung.

Mit Nro. 15. folgt der majestätische Chor: „Mache dich auf, werde Licht" in D dur, in welchem besonders der wiederholte Zuruf, einigemal im Nonenaccord der Dominante:



von grosser Wirkung ist. Unmittelbar folgt die Fuge in H moll: „Denn siehe Finsterniss bedeckt das Erdreich", vortrefflich und mächtig, wie alle andern, besonders auch durch die selbstständigen Achtelfiguren des Orchesters. Das wiederholte, von den einzelnen Stimmen wechselnd vorgetragene: „Mache dich auf, werde Licht!" wird durch die einfach vierstimmigen Worte: „Und seine Herrlichkeit geht auf über dir", eingeleitet.

Nro. 16. der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme!" mit den einfachen, mächtig ergreifenden Zwischensätzen der Blechinstrumente. — Nach einem Recitativ Nro. 18.,

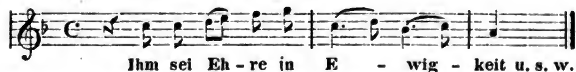
die Arie des Paulus: „Gott sey mir gnädig!“ ohnfehlbar die schönste Solopartie des ganzen Werks und eine der herrlichsten Bassarien überhaupt, die es gibt. Nichts kann die Innigkeit des Gefühls, die gläubige Zuversicht auf die Gnade des Höchsten trefflicher schildern, als diese classische Nummer. Und wie zart und innig ist die Rückkehr des kräftigen Recitativ's „Denn ich will die Uebertreter“ zu der Demuth des „Und tilge meine Sünden!“ In gleicher Weise vorzüglich ist das fromme Dankgebet des Paulus (Nro. 19. A moll) mit dem eingewebten, leicht fugirten „der Herr wird die Thränen abwischen“ Diese Nummer liefert einen der schönsten Beweise, wie Mendelssohn es versteht, die innigste Zartheit, die ansprechendste Melodie mit den kunstvollsten Wendungen der Harmonie und der Stimmenführung in einen Einklang zu bringen, der gleichzeitig den Laien zu Thränen rührt und den Contrapunctisten mit Bewunderung erfüllt. Und wie glaubenskräftig schliesst sich dann das „denn der Herr hat es gesagt“ an! wie wunderbar ergreifend ist besonders am Schlusse der Wiederholung des Altes mit dem ausgehaltenen Vorhalt:



dem dann im gebundenen Gange der Stimmen die Wiederholung des „denn der Herr hat es gesagt“ folgt.

Wir würden fürchten, zu weitläufig zu werden, wenn wir in dem Versuche fortfahren wollten, den Eindruck der einzelnen Nummern ausführlich wieder zu geben. Deshalb muss es genügen das Vorzüglichste aus dem Vorzüglichen hervorzuheben. Dahin gehört der Schlusschor des I. Theils „O welch eine Tiefe des Reichthums“, mit der gehaltenen Fuge „Wie gar unbegreiflich sind deine Wege“ und den einfachen Figuren der Instrumente. Weniger schön als gelehrt ist der zweite Fugensatz: „Ihm sey

Ehr' in Ewigkeit." Hier trägt das zu complicirte, zu vielnotige, namentlich bei dem schnellen Tempo schwer zu verfolgende, Thema die Schuld:



welches auch da, wo ein einfach fugirtes Amen eintritt, noch vom Orchester festgehalten und später auch vom Chore mit dem ersten Thema zugleich (als Doppelfuge) durchgeführt wird, bis sich zuletzt alle Stimmen in der majestätischen Wiederholung des anfänglichen „O welch eine Tiefe" wieder zusammenfinden.

Fast ganz dasselbe, gilt zum Theil von der ersten Fuge des II. Theils „denn alle Heiden", die durch das prächtig erhabene „der Erdkreis ist nun des Herrn" eingeleitet wird. Indess ist diese Fuge weit klarer, einfacher und deshalb ansprechender als die erstere. — Dem kunstvoll verwebten und doch unendlich einfachen Doppelgesang des Barnabas und Paulus folgt das lieblich kanonisirte „Wie lieblich sind die Boten" wiederum vom Alte begonnen. Kräftig contrastirt damit das unmittelbar sich anschliessende: „In alle Lande ist übergegangen ihr Schall." Es ist eine der schönsten Nummern! — Die Sopranarie Nro. 27. „Lasst uns singen von der Gnade des Herrn" würde in ihrem Werthe mehr hervortreten, wenn sie nicht mitten unter den Glanzstücken des Werks stände. So geht sie leider ziemlich unbemerkt vorüber. — Denn wie soll die Wirkung bezeichnet werden, welche der Chor (Nro. 29.) „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte" hervorruft, wenn ihn Mendelssohn dirigirt! Dieser ebenfalls fugirte Chor muss bei schnellstem Tempo in kaum hörbaren pp. begonnen werden, wenn er die vom Componisten beabsichtigte Wirkung, die dumpfe Aufmerksamkeit der Juden auf den Apostel, die sich dann im furchtbar fanatischen ff. „Verstummen müssen alle Lügner" Luft

macht, hervorbringen soll. Ref. erinnert sich nie einer ähnlichen, geisterhaft grausigen Wirkung! Und wie mild contrasirt, mit dieser Wuth der Juden, das christlich fromme Gebet „O Jesu Christe, wahres Licht", mit den höchst originellen Zwischenspielen der Blasinstrumente (Clar. Flöt. etc.) — Das Duett des Paulus und Barnabas (Nro. 31.) durch das kräftige Recitativ des Paulus dramatisch eingeleitet, gehört zu den schönsten Sätzen des Werks; zu den originellsten der kanonische, heidnische Opfergesang, mit dem höchst passenden obligaten Flötenspiel. So singen die Juden, Christen und Heiden, jede eine ganz andere Musik. — Sehr schön ist die vermahnende Arie des Paulus, besonders auch das sie einleitende Recitativ (Nro. 35.), dem dann der Chor in der Allabreve-Doppelfuge das „Unser Gott ist im Himmel" abnimmt. Ein von contrapunctischer Gelehrsamkeit strotzender Satz, aber freilich eben deshalb weniger ansprechend. — Desto mehr besitzen diese Eigenschaften die wunderherrliche Tenorarie „Sey getreu bis in den Tod" — das Abschieds-Recitativ des Paulus und das Klagen der Solostimmen „das widerfahre Dir nur nicht", ganz besonders aber das dankbar fromme (ebenfalls fugirte) „Sehet welch eine Liebe" in dem jeder Ton eben „Liebe" ist. — Den prächtigen Schluss bildet die Fuge: „Lobe den Herrn meine Seele", eingeleitet durch die Segensworte „der Herr denkt an uns" u. s. w.

Wir wiederholen es, unsre Absicht bei dieser Relation war lediglich die, die Gefühle zu schildern, welche ein zweimaliges Anhören des Meisterwerkes unter der Direction des Componisten hervorrief, nicht etwa eine Beurtheilung zu der es anderer Kenntnisse, als der unsrigen bedarf. Aber das ist doch unleugbar, dass sich Mendelssohn mit dem Paulus ein unsterbliches Denkmal errichtet hat, und dass dieser allein hinreichen würde, um ihn neben Händel, Haydn, Graun, Mozart und Beetho-

ven eine würdige Stelle zu sichern. Besonders aber bezeichnet der Paulus einen Abschnitt in der Geschichte des Oratoriums, dass er es auf seinen ersten dramatisch-epischen Ursprung zurückführt, womit unserer Ansicht nach für die poetische Wirkung sehr viel gewonnen ist.

H. E. Rhesa.

XV.

M i s c e l l e n.

Das 23ste niederrheinische Musikfest in Köln,

Sonntag den 30. und Montag den 31. Mai 1841.

Wir glauben diesen Bericht am Besten mit dem Auszug aus einem früher in Nro. 136. der Kölnischen Zeitung erschienenem Aufsatze zu beginnen, weil derselbe so viel Beherzigenswerthes und Wahres enthält:

Pfingsten naht, das Fest der Freude, wo ganz Deutschland im festlichen Gewande erscheint, wo ein Jeder, die Sorgen und Mühen des Winters abschüttelnd, dem blühenden Frühling entgegeneilt, wo allenthalben der Jubel fröhlicher Menschen sich mit dem wieder erwachten Gesange der Vögel vermischt. Der Rhein aber trägt, was er an

Gesangeslust ergebenen Bewohnern besitzt, stromauf- und stromabwärts, auf buntbewimpelten Schiffen an all seinen Bergen und Burgen vorbei der alten Colonia und deren gothischen Mauern zu; denn hier ruft das niederheinische Musikfest zu einer höhern Lust und grösseren Feier, als Wald und Feld, Burg und Berg gewähren kann. — Es ist in der That ein wahrer Sieg des Geistes, die blühendsten Frauen und Mädchen im weissen Frühlingskleide, die Männer und Jünglinge voll rheinischer Lebenskraft und Lebensfreude in der kolossalen mittelalterlichen Halle des alten Gürzenich so ernsten Angesichts zu schauen, während doch draussen am schönsten Strome Deutschlands der Frühling mit tausend Stimmen ruft; aber mächtiger dringen aus der begeisterten Brust die hohen Töne, die jenen Frühling schweigen machen.

Das ist in der That eine würdige Pfingstfeier, den Geist, der sich einst auf die gottgeweihten Häupter eines Händel und Beethoven niederliess, mit heiligem Ernste und hundertstimmiger Begeisterung aus ihren Werken zu gemeinsamer Ergreifung erstehen lassen; das ist der Geist Gottes, der auf den Tönen dahin schwebt, rein, unverhüllt, unbeengt von menschlicher Satzung, wie er zu jedem Glauben, jeder Zeit, jedem Stande spricht, wie er sich mit tausend feurigen Zungen auf alle die hernieder senkt, die ihre Seele wach erhalten.

Das ist ein wahres Nationalfest, im begeisterten Vereine sich der edelsten Schätze der Nation bewusst zu werden, denn das ist geistiges Gut, welches Niemand rauben kann; denn das ist Deutschland selbst, welches wir in Händel mit dem idealen Vertrauen in der Brust durch alle Wirrnisse hindurchrufen hören: Es lebt ein Gott in dieser Welt! denn das ist Deutschlands Geist, der mit seinen tausend Augen aus Beethoven's Symphonien schaut,— der liebeschwellend, sehnsuchtstrunken, dort fest und eisern im wildesten Sturme, und endlich mit lächelnder Begei-

sterung und liebender Versöhnung sich dem Triumphesjubel enthebend. Ja, hier lese man Deutschlands Zukunft, Deutschlands Ehre; denn noch nie besass ein niedriges Volk solchen geistigen Schatz. — Welche Unfreiheit vermöchte auch vor diesem Lichte zu bestehen?

Wenn aber so der Sinn der niederheinischen Musikfeste zu fassen ist, so versteht es sich von selbst, dass von einem Concert im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht die Rede seyn kann. Hier gilt es nicht, den blossen Wohlklang einer Stimme zu bewundern, nicht, das gymnastische Interesse an der Fingerfertigkeit einzelner Virtuosen zu bethätigen, nicht, dem wollüstigen Kitzel üppiger Melodieen sich hinzugeben, sondern, den Cultus des Genius mit ernstem Gemüthe auszuüben.

Desshalb kann man nicht streng genug in der Auswahl der aufzuführenden Werke seyn, ja, desshalb wäre es wohl am gerathensten im Allgemeinen, wie in grossen Bildergallerieen kein lebender Meister aufgenommen wird, auch hier das Urtheil der Geschichte abzuwarten, dankbare Concessionen gegen den Dirigenten natürlich ausgenommen. — In diesem Sinne ist denn auch das diesjährige Programm abgefasst, wie dies die Namen Händel, Beethoven, Gluck, Klein etc. zur Genüge darthun. — Wir machen hier noch besonders auf die neunte Symphonie von Beethoven aufmerksam, dies grösste und schwierigste Werk des gewaltigen Meisters, welches er, bereits gänzlich des Gehöres beraubt, componirt und dadurch den Beweis geliefert hat, dass er im Tone die ganze Welt so vollständig erfasste, dass er der sinnlichen Erscheinung desselben nicht mehr bedurfte, um die gewaltigen Regungen seiner ewig wachen Seele der Welt in Tönen vorzuführen. — Wir können allen denen, die ein tieferes Verständniss dieses Riesenwerkes suchen, die Novelle von Griepenkerl: „Die Beethovener oder das Musikfest", anempfehlen, deren Mittel- und Wendepunct die neunte

Symphonie ist, und die trotz ihrer theilweisen Wildheit und Ueberschwenglichkeit Vieles zum Verständniss beitragen kann. —

Noch nie haben wir dem grossen niederrheinischen Musikfest mit grösserer Erwartung entgegen gesehen, wie in diesem Jahre, wo solches unter der Leitung unsers verehrten städtischen Kapellmeisters Conradin Kreuzer hier gefeiert wird.

Die zur Ausführung bestimmten Musikstücke sind:

Erster Tag (Sonntag den 30. Mai).

Ouverture zur Oper „Iphigenia in Aulis“ (C-dur) von Gluck.

David, Oratorium in 2 Abtheilungen, von Bernh. Klein.

Zweiter Tag (Montag den 31. Mai).

I. Abtheilung:

Ouverture von Conradin Kreuzer (neu).

Vierte Messe (C-dur) für 8 Solo- und 4 und 5 Chorstimmen, von Cherubini.

Hundertster Psalm, von Händel.

II. Abtheilung:

Neunte Symphonie mit Chören (Op. 125) von Beethoven.

Ueber das Oratorium von B. Klein, dieses ausgezeichnete Werk des leider so früh verblichenen genialen Componisten (B. Klein wurde geboren zu Köln 1794 und starb schon in seinem 38sten Jahre) dürften die Musikfreunde wohl gerne und mit Theilnahme Nachstehendes vernehmen:

Das genannte Oratorium David ist eines der grössten und anziehendsten Werke der neueren Zeit, und verdient um so grössere Aufmerksamkeit, als seine Gattung jetzt so selten mit Glück cultivirt wird. Der Stoff enthält ei-

nige der Hauptbegebenheiten aus dem Leben David's. Der Held tritt im Triumphe auf, wie er die Bundeslade in den Tempel führt, welches Anlass zu zwei vortrefflichen Chören und eben so viel Sologesängen gibt, die letzteren wiederum mit Chor. Nro. 4. ist ein Recitativ und Arie David's mit Harfenbegleitung. An eine neue Siegesbotschaft, von Joab überbracht, schliesst sich die dringende Bitte Absalon's, dass David nunmehr gegen Damascus ziehen möge. Seine Arie ist von ausgezeichneter Kraft und Schönheit. In dem Recitative Nro. 7. äussert sich David besorglich über die Macht seines Gegners, und befiehlt, um die eigenen Kräfte zu kennen, die Zählung des Volks. Joab, Sulamith und Thirza suchen in einem schönen Terzette dem Könige das Unrühmliche dieses Befehls vorzustellen, aber in dem folgenden Recitative nebst der sehr charaktervollen Arie erklärt der König, auf seinem Willen zu beharren. Absalon betrauert dies in der Arie Nro. 10., und der darauf folgende Chor äussert sich missbilligend in den Worten: „Der Herr strafet die Stolzen" etc., welche mit einem Lob- und Dankchore, an den Höchsten gerichtet, endigen. In diesem ersten Theile ist mehr Demonstration als Handlung. Der zweite Theil beginnt mit einem herrlichen Alt-Recitative Nathan's; worin er dem Könige den Trotz auf seine Macht und Urias' Ermordung vorwirft und den Zorn des Herrn ankündigt. In Nro. 13. bekennt David seine Missethat, und der Chor Nro. 14. äussert sich betrachtend über die Botschaft Nathan's in den herrlichen Worten: „Jehova redet, da bebt die Erde" etc. Auch in der Musik ist dieser Chor einer der ergreifendsten des ganzen Werks. — Nach einer lieblichen, tröstenden Arie des Nathan kündigt der Chor Nro. 16. das Annähern feindlicher Scharen an. David beschliesst, zu beten und dann zu kämpfen, und der Chor spricht sein Vertrauen auf seine Kraft aus. Auf eine bewundernswerthe Weise ist in dem Solo David's die gebrochene Kraft des

Sündigen, der sich nur noch durch die Erinnerung stärkt, im Contraste des sich selbst bewussten Heldenmuthes im ersten Theile ausgedrückt; diese äusserst richtige und wohl gelungene Intention ist in dem Charakter David's während des ganzen zweiten Theiles von Seiten des Componisten durchgeführt. — Joab kündigt es in dem Recitative Nro. 18. an, dass die feindliche Macht aus Empörern besteht, den Absalon an ihrer Spitze. Hier fühlt man aufs Neue das Mangelhafte der Exposition, aber von hier an ist auch das Gedicht reich an Handlung und folgerichtig, und der Text vereinigt sich nun mit der Composition zu einem herrlichen Ganzen. — In dem Chore Nro. 19. spricht sich das Volk trauernd über den Streit zwischen Vater und Sohn aus, während David in einem Recitative erkennt, dass er nun ganz darnieder gedrückt ist. Das folgende Recitativ David's ist eine Fortsetzung des vorigen, worin er durch die Erinnerung an die genossene Gnade dieselben Gefühle tiefer und erschütternder ausspricht. Mit dem Gebete, dass ihn der Herr nicht ganz verstossen möge, erreicht der bereits oben angedeutete allmählig gesteigerte Ausdruck des tief gebeugten Herzens seinen Gipfel. — Nun folgt ein sehr charakteristischer Chor der Empörer, bei welchem vielleicht nur die Worte: „Aus der Entfernung", als eine Erklärung, deren die dramatische Handlung nicht bedürfen sollte, zu entbehren wären. Joab bittet den König, zu fliehen, indem man ankündigt, dass ein Heer zu seiner Vertheidigung bereit stehe. David äussert sich als ganz ergeben in den Willen des Herrn und verschwindet von dem Schauplatze. Der Chor der Empörer tritt nunmehr förmlich auf und preis't den Sieg des Absalon, worauf dieser, das neue ihm entgegenstehende Heer erblickend, seine Krieger in einer heroischen Arie zum wiederholten Kampfe auffordert. Nathan nähert sich ihm mit einer herzergreifenden Ermahnung, und hieraus wie aus dem festen Widerstreben Absalon's entspinnt

sich ein herrliches Duett zwischen beiden; der Chor tritt dazwischen, und der Auftritt endigt sich mit den früheren Worten Nathan's: „Ein höherer Wille wird entscheiden.“ Dieser Schluss und die Art, wie der Componist ihn benutzt hat, ist in einem Oratorium, welches Handlung besitzen soll, ohne sie gerade vorzuführen, ein trefflicher Gedanke, indem das Abziehen der Empörer dadurch auf das treffendste bezeichnet wird. — Während des Kampfes singen Sulamith und Thirza ein ausfüllendes Duett, worin sie den Höchsten um den Schutz des Königs anflehen. Darauf verkündigt Nathan, dass die Empörer fliehen, und ein Priesterchor, welcher wiederum einer der herrlichsten Sätze des Ganzen ist, ruft das Wehe über den gefallenen Absalon. In den folgenden vier Sätzen war es die schwere, aber nothwendige Aufgabe des Dichters und Componisten, das stürmisch bewegte Leben in beruhigende Gefühle übergehen zu lassen: nothwendig, weil das Ganze unmöglich mit einer Katastrophe endigen konnte; schwer, weil die Verknüpfung der Geschichte schon gelös't war nnd nicht mehr viel gesagt werden konnte, ohne Längen herbeizuführen. Beide haben ihren Beruf hierzu wacker bewährt; das Meiste hat freilich der Componist dabei gethan: seine Töne sind es, welche die Ruhe in die Handlung und von ihr in das Gemüth des Hörers zurückführen. Ein Arioso mit Sulamith verkündigt in einem Gesange voll sanft gemildeter Freude, dass der König siegend und trauernd zurückkehrt. David spricht in kurzen Worten seine Betrübniss aus; Nathan sucht ihn zu trösten, und ein überaus liebliches Quartett mit Chor fährt damit fort. Nun tritt David zum ersten Male wieder erhoben auf, aber es ist merkwürdig und wahrhaft bewundernswerth, wie verschieden der Charakter seines Gebetes von dem in Nro. 4. des ersten Theils ist. Der Chor wiederholt seine Worte, und das Ganze schliesst mit einer Fuge und einem Halleluja. — Der Eindruck des Ganzen ist, ungeachtet der Mängel des

Dichters, von denen man gestehen muss, dass sie der Componist auf alle Weise zu verdecken gesucht hat, sehr gross. Zu bemerken ist noch, dass die Chöre darin fünfstimmig sind. Man darf — wie der damalige Berichterstatter über das Halle'sche Musikfest mit Freude versichert — dem Componisten zu diesem erhabenen Werk und Deutschland zu seinem Besitze Glück wünschen.

Gehen wir auf die eigentliche Bedeutung der Musikfeste ein; es sind dies Feste, die in jeder Gestalt, Art und Zeit von einem erhöhten Sinne für die echte, wahre und strengere musikalische Kunst zeugen, von einem edlen Geschmacke wie von einer erfreulichen nationalen Verbrüderung verschiedener Städte und verwandter Kräfte und Kunstinstitute, welche sich zur Aufführung grossartiger Werke thatkräftig vereinigen — und wodurch immer Wirkungen auf Erhebung und Bildung des Gemüthes selbst bis zur Erweckung eines edlen Nationalstolzes und echten Gemeinsinnes erzielt werden. Von diesem erhabenen allgemeinen Standpunct aus, wie von dem achtungswerthen der Rücksicht für das vaterländische Talent des Compositeurs, ist die Wahl des „Davids" eine sehr glückliche zu nennen, — und wird die gediegene Aufführung, die sich schon aus den tüchtig zusammengehenden Proben vorhersehen lässt, den allgemeinen grossen Erwartungen gewiss im vollsten Masse entsprechen. —

Wenn gleich eine Analyse der anderen bei diesem Feste ausgeführten Tondichtungen nicht uninteressant seyn dürfte, so möchte dieselbe — da jene Meisterwerke zudem schon längst allgemein bekannt sind — doch unserm Aufsatze eine zu grosse Ausdehnung geben. Wir begnügen uns deshalb über das wirklich stattgehabte Musikfest (bei welchem die Soloparthien in den Händen nachgenannter Künstler und Künstlerinnen waren: Frau van Hasselt-Barth, k. k. östreichische und k. baierische Hof- und Kammersängerin, Herr Mantius, k. preussischer Hofsän-

ger, und Herr **Pischeck**, vom Frankfurter Stadttheater) zu berichten wie folgt:

Köln, 1. Juni. Unsere olympischen Spiele sind gefeiert; das dreiundzwanzigste niederrheinische Musikfest ist an den beiden Pfingsttagen in Köln mit dem erfreulichsten Erfolge begangen worden. Dieser gab sich vorerst kund in der tüchtigen, schön gerundeten und vollkommen entsprechenden Ausführung der gewählten Werke. An die begeisterte Ausführung solcher Meisterwerke, welche der Stolz deutscher Kunst sind, knüpft sich als gedeihliche Folge die Anregung für die reine und erhabene Tonkunst, die bei so feierlichen Anlässen sich den Künstlern wie dem gespannten Publikum in ihrer eigentlichen hohen Würde offenbart. Die immer mehr wachsende und verbreitete Liebe für solche grossartige Musikfeier hat dem rüstig wirkenden Vereine diesmal einen Antheil verschafft, der ein glänzendes Resultat zeigte. An siebenhundert Personen (Chor 513, Orchester 182) betheiligten sich künstlerisch wirkend mit Gesang und Instrumenten: eine Blüthe frischer und kräftiger Stimmen, ein Verein grossentheils tüchtiger und bewährter Instrumentalkünstler, und dies Alles concentrirt unter Conradin Kreuzer's kundiger und energischer Leitung, welche sich durch den höchst lobenswerthen Success als eine musterhafte, echt künstlerische bewährte und von neuer Seite zum Ruhme des hochgeachteten deutschen Tondichters beitrug. Diesen Promessen einer grossartigen Leistung, die vollkommen erfüllt wurden, entsprach auch die gesteigerte Theilnahme der Zuhörer, die sich schon bei den Proben zahlreich eingefunden hatten und an beiden Abenden der Aufführung das geräumige schöne Festlocal unseres historischen Gürzenich in feierlich bewegten, dichten Reihen besetzten. Diese Elite kunstschätzender Zuhörer aus Heimath und Fremde zeigte an ihrer Spitze, freundlich theilnehmend, Besucher hohen Ranges und ausgezeichneter Stellung.

War das Ganze würdig und erhebend vom künstlerischen Gesichtspuncte aus, so müssen wir auch des interessanten erwähnen, unter welchen sich diese festliche und glänzende Versammlung präsentirte; dieser Flor von schönen Damen, diese gespannte und allgemeine Aufmerksamkeit, mit welcher man dem Nationalfeste der Kunst beiwohnte und die gelungene Aufführung der Meisterwerke freudig und mit dem lebhaftesten Beifall aufnahm. — Am Schlusse des Festes, nachdem die grossartigen Tondichtungen von Gluck, Händel, Beethoven, Cherubini und Bernhard Klein in sorglichster Ausführung der Soli, Chöre und Instrumente einzeln die verdiente laute Anerkennung gefunden, sprach sich dieser Beifall wiederholt und in so gesteigertem Masse für den Künstlerverein, wie für den wackeren Dirigenten und glücklichen Compositeur der neuen, schöngearbeiteten und effectvollen Festouverture, Herrn Capellmeister Kreutzer, aus, dass letzterem unter allgemeinem Applaus durch die Hand einer sehr ausgezeichneten Dilettantin ein Lorbeerkranz überreicht wurde, während ein aus den Oberlucken des Saales herabgestreutes Gedicht poetisch den Dank für das schöne Gesammtwirken ausdrückte.— Nach diesen künstlerischen Hochgenüssen und Feierlichkeiten nennen wir noch das, was zur Erhöhung des geselligen Vergnügens nebenher vorbereitet worden: Die musikalische Eisenbahnfahrt nach Müngersdorf, woran gegen 700 Personen in überaus freudiger Stimmung Theil nahmen und die, vom Comité beantragt, durch sehr gefälliges Entgegenkommen der Eisenbahndirection auf eine wahrhaft gastliche und munificente Weise in's Werk gesetzt wurde, und dann das Abendfest auf der heiteren feenhaft beleuchteten Rheinau, welches an 3000 Menschen in fröhlicher Versammlung bis spät in die milde Nacht fesselte.

Möge dieser wahrheitsgetreue — zum grossen Theil aus Zeitungen entnommene — Bericht öffentliches Zeug-

niss von der Kunstliebe der Rheinländer geben, möge er noch viele Musikvereine zu ähnlichen Veranstaltungen, deren wohlthätige Folgen nicht zu berechnen sind, ermuntern.

D. M.

8.

Das Pfälzische Musikfest.

Am 23. und 24. Juni feierte der Central-Musikverein der bayerischen Pfalz zu Dürkheim an der Haardt sein achtes Musikfest. Chor und Orchester mögen wohl aus 4 bis 500 Personen bestanden haben, worunter viele Musiker aus Frankfurt, Mannheim und Karlsruhe waren, welche natürlicher Weise die Quintessenz des Orchesters bildeten.

Am 1ten Tage wurde gegeben:

1) „Die Huldigung der Tonkunst" musikalischer Prolog in Form einer Kantate. Text von Karl Gollmick, Musik von Aloys Schmitt.

Leichte gefällige Musik, mehr für kleine Vereine.

2) „Das Weltgericht" Oratorium von Friedrich Schneider.

Furchtbar rollten die gewaltigen Chöre einher, das ganze Locale schien mit zu resonniren; Chor und Orchester bewiesen da ihre volle Kraft; man kann wirklich keine effectvolleren Chöre hören; Schneider hat hierin eine besondere Force. Der sanfte liebliche Marienchor goss wohlthuenden Balsam auf das Gemüth des Publikums, wogegen aber besonders die Schlussfugen Furcht und Staunen erregten.

Bei den Solopartien gefielen besonders: Fräulein Düringer und Herr Hecht aus Frankfurt, Fräulein Stöss

aus Speyer, Herr **Böcking** aus Kaiserslautern und Fräulein **Hartmann**.

Am 2ten Tage wurde aufgeführt:

I. Abtheilung.

1) „**Die Huldigung der Tonkunst**" (wiederholt, wahrscheinlich aus Artigkeit gegen den Componisten, auf Verlangen).

2) **Symphonie** in B, von Haydn, ging sehr gut und gefiel allgemein.

3) **Freie Phantasie** für Pianoforte, vorgetragen von Herrn **Aloys Schmitt**.

Da zu den Proben des auf dem Programm angezeigten Klavierconzertes keine Zeit erübrigt werden konnte, so trat diese Phantasie an die Stelle. Herr Schmitt zeigte reiche Phantasie, schönen Vortrag und brillantes fertiges Spiel.

4) „**Finale aus Iphigenie in Aulis**", von Gluck.

Wir finden dieses Finale zu solch einer Aufführung durchaus unpassend, besonders wenn noch die Tempi's vergriffen werden und der Dirigent nicht die nöthige Um- und Einsicht in die Harmonie besitzt; Aehnliches fand auch im vorigen Jahre statt.

In den Solopartien zeichneten sich aus: Fräulein **Düringer**, **Stöss** und Herr **Walther**.

II. Abtheilung.

5) **Ouverture** „der Sommernachtstraum" von Mendelssohn-Bartholdy.

Eine tief durchdachte aber doch sehr liebliche Musik, sie wurde gegen Erwarten herrlich executirt.

6) **Duett** für Sopran und Tenor aus Figaro von Mozart; sehr gut vorgetragen, durch Fräulein Düringer und Herrn Hecht.

7) Chor „die Himmel erzählen" aus der Schöpfung von Haydn. —

Immer ein gern gehörter Chor; das Tempo hätte etwas schneller und etwas sicherer seyn können; Chor und Orchester entwickelten alle Kraft, und waren so sehr begeistert, dass dieses Musikstück, auch ohne dirigirt worden zu seyn, wie eine Uhr abgelaufen wäre.

Herr Aloys Schmitt dirigirte die Tonstücke des ersten Tages und die Nro. 1., 2., 5. und 6. des zweiten Tages. Er besitzt alle Eigenschaften eines tüchtigen Directors, nur sollte er nach allgemein geäussertem Wunsche Alles dirigiren, und dazu könnte man dem schönen Vereine Glück wünschen! —

Das zweite Concert war mehr besucht, als das erste, wahrscheinlich hatte der starke Regen von diesem abgehalten.

Die Feier des zweiten Tages beschlossen Bälle in 4 Localen.

Am 3ten Tage, den 25. Juni fand eine grosse Lustpartie auf die nahe gelegene Ruine Hardenburg statt, wobei die zwei Militärmusiken sehr thätig waren, und viel zur Verschönerung des Festes beitrugen.

Sämmtliche Mitwirkende waren in Dürkheim und in den nahliegenden Orten einlogirt.

Für die kleine Stadt Dürkheim, deren Bewohner sich in jeder Hinsicht ausgezeichnet benommen haben, bleiben diese schönen Tage ewig denkwürdig. —

Für das Musikfest des Jahres 1842 wurde als Ort der Aufführung Neustadt an der Haardt bestimmt.

Für den 1ten Tag wurde gewählt:

Das Oratorium: Judas Maccabäus, v. Händl.

Für den 2ten Tag:

1) Eine Symphonie von Beethoven.
2) Finale aus Medea von Cherubini
3) Eine noch zu diesem Zwecke besonders zu componirende Fest-Ouverture von Aloys Schmitt.

Nach unserer Meinung sind dergleichen Finale's zu solchen grossen Aufführungen durchaus unpassend, sie machen den Effekt und Eindruck auf das Publikum nicht; man vermisst immer etwas, findet Leere, es fehlt dazu unablässig die Scenerie, für die sie geschaffen sind, jedes Finale bleibt ohne sie arm. Es ist hier der Ort nicht, man lasse sie auf dem Theater, und wähle dafür einen Psalm oder eine Hymne, deren wir viele, von ältern und neuern Componisten, besitzen. —

Und nun ihr wackern Neustädter „Frischauf"! bleibt nicht hinter den muntern Dürkheimern! Wir freuen uns auf's nächste Jahr und sagen bis dahin allen lieben Brüdern und Schwestern Cäciliens herzliches Lebewohl!

Palatina.

9.

Auszug aus einem grösseren Bericht
über das
Heidelberger Musikfest.

Das Heidelberger Schloss, historische Kantate, in Musik gesetzt von L. Hetsch, akademischem Musikdirektor in Heidelberg. Aufgeführt den 16. Juni 1841. Diese Kantate hat im Ganzen kräftige, dabei jedoch melodiöse Haltung, richtige Deklamation; besonders lässt sich während des ersten Theils ein gewisser ritterlicher Geist erkennen, der demselben, unserer Ansicht nach, erst einen festen Charakter verleiht; wogegen im zweiten Theil, der die neuere und neueste Zeit schildert, sich die Musik grossentheils weit eleganter zeigt, als dies der Charakter

des ersten Theils zuliess. Da es aber sonach scheint, als wäre der Styl in beiden Theilen wesentlich verschieden, was dem Componisten jedenfalls zum Vorwurf dienen könnte, so bemerkt Referent, dass die Verschiedenheit blos in der noch gefälligeren Gestaltung der Melodien und zum Theil der Instrumentirung liegt; die Schreibart aber im Allgemeinen, oder, wenn wir so sagen sollen, die Art der Arbeit bleibt sich in der ganzen Kantate gleich.

Schon bei Anhörung dieser einmaligen Aufführung haben wir deutlich bemerken hönnen, dass die Führung in den einzelnen Stimmen bei den Chören klar, gewandt und leicht verständlich, in den Solostimmen, wo der Text es äusserst möglich machte, sehr melodiereich ist, und dass die Orchesterinstrumente mit genauer Kenntniss dessen, was ihnen zu leisten möglich, besonders aber, was ihrer natürlichen Beschaffenheit angemessen ist, vom Componisten behandelt sind. Es ist dies gewiss die richtige Ansicht des Componisten, durch naturgemässe Behandlung der Vokal- und Instrumentalkräfte bei weitem mehr zu wirken, als durch Ueberladung von Schwierigkeiten.

Die Solostimmen waren besetzt durch die Fräuleins: Walther und Wirnser aus Karlsruhe, Herrn Jungmann (Tenor) aus Frankfurt, und die beiden Bässe: Herr Leser vom Mannheimer und Herr Döring vom Darmstädter Theater; sie trugen nach möglichsten Kräften zum Gelingen der Sache bei. Im Orchester befand sich ein grosser Theil der, um unsere Musikfeste stets so verdienten Darmstädter Kapelle, ein Theil des Mannheimer Orchesters, ausserdem verschiedene Dilettanten. Der Chor durfte sich diesmal besonders der Unterstützung auswärtiger Damen erfreuen, wie von Heilbronn, Sinsheim, Ladenburg, Bensheim, Mannheim; auch der Theatersingchor vom Mannheimer Theater, sowie mehrere Männervereine aus Darmstadt und der dortigen Umgegend wirkten kräftig mit.

10.

Beachtenswerthes im Gebiete der Kunst.

Die vorzüglichsten Musikfeste des verflossenen Jahres waren unter Anderm:

Das 22ste niederrheinische in Aachen; Männergesangfest in Zürich; Musikfest in Schwerin; in Wien; in Koblenz; in Birmingham. Grössere Musikaufführungen fanden statt: bei dem Gutenbergsfeste in Speyer, Leipzig, und Frankfurt a. M., bei dem Rubensfest in Antwerpen, bei dem Feste der Orgeleinweihung in Zerbst und bei den Huldigungsfeierlichkeiten in Berlin.

Das von dem Sängerverein in Offenbach a. M. zum Besten der Armen im Januar d. J. veranstaltete Concert erzielte eine Reineinnahme von 300 fl. Die Männerchöre wurden von einigen siebenzig Sängern vorgetragen und sollen imposant gewirkt haben. Dem Director Herrn F. Dillenberger wurde allgemeines Lob.

In Weilburg (Herzogthum Nassau) wurde am 21. März von dem Gesangverein der Dilettanten — circa 80 Personen — unter Mitwirkung der dortigen Militärmusik des Musikvereins und der Gymnasiasten ein Concert zum Besten des Stadthospitals gegeben, welches vielen Beifall erhielt und wodurch eine gute Einnahme erzielt wurde. Rühmliche Erwähnungen verdienen bei diesem Anlasse, der achtbare Gründer des Musikvereins der Gymnasiasten, Herr Oberschulrath Dr. Friedemann, Herr Kaplan Zeiger, Fräulein Klamberg und die Herren von Arnoldi und Eberhard, so wie der Dirigent Herr Droes.

Für das 3te Norddeutsche Musikfest (in Hamburg) sind zur Aufführung bestimmt: Am ersten Tage, unter

Leitung von Herrn Fr. Schneider, der Messias von Händl, (componirt 1741;) am zweiten und dritten Tage, unter Leitung des Kapellmeisters Krebs und des Musikdirectors F. W. Grund, Messe von Mozart in C dur (Nro, 1.) das Heilig, Doppelchor von C. Ph. E. Bach; Symphonia eroica und Festouverturen von Beethoven und Ouverture zu Euryanthe von C. M. v. Weber. Die Zahl der Mitwirkenden wird sich auf 600 belaufen. Für den ersten Tag ist die grosse Michaelskirche als Locale bestimmt, für die beiden anderen Tage wird ein eigener Saal errichtet, welcher 200 Fuss lang, 100 Fuss breit und 50 Fuss hoch, gegen 5000 Personen soll fassen können. Wir hoffen später Ausführlicheres berichten zu können.

Das diesjährige grosse Schweizerische Musikfest wird in Luzern stattfinden. Zur Aufführung werden zwei neue Oratorien kommen; eines von Spohr, das andere von Neukomm.

Bei dem Gesangfeste des Neckarkreises in Ludwigsburg wirkten 2300 Sänger mit, welche 73 Sängervereinen angehören. Ueber diese Vereine werden wir später berichten.

Auch der Dilettantenverein in Darmstadt hat am 5. April (unterstützt von der Grossherzoglichen Hofkapelle) für einen wohlthätigen Zweck im Hoftheater ein Concert gegeben, welches in artistischer wie in finanzieller Hinsicht ein günstiges Resultat lieferte. Derselbe Verein hatte schon im Februar für einen wohlthätigen Zweck Händls Messias mit ähnlichem Resultat zu Stande gebracht.

Der eine Reihe von Jahren von Castelli redigirte und in Wien erschienene musikalische Anzeiger ist eingegangen; dagegen erscheint dort seit diesem Jahre eine förmliche musikalische Zeitung, redigirt von August Schmidt.

Zu den interessantesten Ehrenbezeugungen und Beförderungen gehören: die philosophische Facultät in Jena hat Herrn R. Schumann, Redacteur der neuen Zeitschrift für Musik in Leipzig, zum Doktor promovirt. Ritter Ignatz von Seyfried in Wien erhielt von S. M. dem Kaiser von Oestreich die goldene Verdienstmedaille für Künste und Wissenschaften mit einem huldvollen Cabinetsschreiben. Herr Fr. Schneider, Kapellmeister in Dessau, und Herr Marschner, Kmstr in Hannover, wurden von dem Könige von Dänemark zu Rittern des Danebrogordens ernannt. Der russische Obrist Alexis Lvof (Componist der russischen Nationalhymne) ist von der Akademie der S. Cäcilia in Rom zum Ehrenmitgliede ernannt worden. Der Violinist Vieuxtemps hat von S. M. dem Könige der Belgier den Leopoldsorden und Pacini, Director der herzoglichen Kapelle in Lucca, von dem Herzoge das Kreuz des Verdienstordens zweiter Classe erhalten. G. Kastner in Paris erhielt von der Universität Tübingen die philosophische Doktorwürde. Alexander Fesca wurde von dem Fürsten Egon von Fürstenberg zu seinem Kammervirtuosen ernannt; eine Ehre, welche von diesem bekannten Mäcen der Kunst — der einen Kalliwoda den Seinigen nennt — besonders zu würdigen ist.

In Nro. 35. vom 4. Februar d. J., der Didascalia, wird in einem Aufsatze tief beklagt, dass man von Seiten Deutschlands die „Mozartstiftung" nicht als nationelle, sondern nur als Frankfurter Localanstalt betrachtet und darum auswärts (bis jetzt) Nichts für das Gedeihen derselben von Seiten der Kunstanstalten und Künstler thut! —

Es ist bekannt, dass die deutsche Musik in neu'rer Zeit in Frankreich alle Anerkennung findet, was sich durch Aufführung deutscher Meisterwerke beurkundet. Kürzlich

fand in dem Salon der Baronin Delmar in Paris, von Künstlern und Dilettanten ersten Ranges die Aufführung von Haydns Schöpfung statt und erhielt enthusiastischen Beifall.

In Danzig spielte kürzlich ein Concertgeber ein Tongemälde auf dem Pianoforte, das die Ueberschrift führte „Mörders Qualen". (Siehe pag. 104 unserer Zeitschrift.)

Die Liedertafel in Trier erhielt vor Kurzem von den Liedertafeln in Berlin, Stuttgart, Aachen und Frankfurt a. M. circa 130 Liedercompositionen (grösstentheils noch ungedruckt und aus den genannten Liedertafeln hervorgegangen) zum Geschenke. Die an sich schon zahlreiche Musikbibliothek in Trier hat dadurch einen wahrhaft schönen Zuwachs erhalten. Solche Geschenke zeugen von einem harmonischen Geiste und verdienen bekannt gemacht zu werden.

Die Didascalia, welche häufig den Musikvereinen der Wetterau und des Taunus zum Organe dient, enthält in Nro. 132. einen Artikel, der die hessischen Singvereine auffordert, eine gemeinschaftliche Liedersammlung zu veranstalten. Es ist in demselben der Wunsch und die Hoffnung angedeutet, diesen Gegenstand bei dem auf den 4ten Juli d. J. festgesetzten wetterauischen Singfeste zur Sprache gebracht zu sehen. Die Idee ist gut. Möge es gelingen, die damit verbundenen Schwierigkeiten zu beseitigen! —

Im Herzogthum Nassau bestehen einige Lehrersingvereine, gestiftet von Herrn Pfarrer Bender und Hegmann, dirigirt von Herrn Amtssekretär Winter zu Braubach, und Herrn Organisten Schmidt zu Nassau. Näheres über deren Einrichtung werden wir s. Z. bringen.

Nach den in Hamburg erscheinenden Blättern für Musik und Literatur, soll in Meiningen der Sohn eines dortigen Orchestermitgliedes — ein junger Violinspieler — nachdem er Ole Bull gehört, wahnsinnig geworden seyn.

Unter dem Titel „Euterpe“ erscheint seit Januar d. J. in der Körnerschen Musikalienverlagshandlung in Erfurt ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, in Gemeinschaft mit Bogenhardt in Hildburghausen, Erk in Berlin und Jakob in Conradsdorf, herausgegeben von Ernst Hentschel, Musikdirektor und Seminarlehrer in Weissenfels. Jeden Monat wird eine, einen Bogen starke, Nummer ausgegeben. Der Preis für den Jahrgang ist ¾ Thlr., auf Schreibpapier 1 Thlr. Die erste Nummer, welche uns vorliegt, empfiehlt das Unternehmen, dem wir im Interesse der guten Sache Gedeihen wünschen.

Unter dem Titel: Instrumental- und Vocal-Concert erscheint bei F. H. Köhler in Stuttgart — der auch das Universal-Lexikon der Tonkunst in's Leben rief und verlegte — eine musikalische Anthologie. Acht bereits ausgegebene Bändchen (jedes circa aus 8 Bogen in Duodez bestehend, das Bändchen zu 48 kr.), beurkunden, dass dem Musiker und Musikfreunde eine anziehende unterrichtende Unterhaltung geboten wird. Die Hauptrubriken sind: Biographische Skizzen, humoristische Aufsätze und Miscellen, kleine musikalische Novellen und Arabesken, historische Notizen und Curiositäten, Briefe berühmter Tonkünstler, Bemerkungen und Aphorismen über Musik aus den Schriften der vorzüglichsten Schriftsteller, und eine reiche Auswahl von Anekdoten. Ist auch der Inhalt nur aus schon Vorhandenem gesammelt, so bleibt die Arbeit doch dankenswerth, und der Leser findet vielseitige Befriedigung.

Am 18 Juni d. J. wurde das für Salzburg bestimmte Standbild Mozarts in der Erzgiesserei zu München mit grosser Feierlichkeit in Gegenwart I. I. M. M. des Königs und der Königin von Bayern, des Prinzen Luitpold, der Königin von Griechenland, der Erzherzogin Sophie etc. zur Ansicht aufgestellt und als vollkommen gelungen befunden. Der königl. Hofmusikintendant Freiherr v. Poissl hielt einen Vortrag über das Wirken des unsterblichen Meisters und mehrere Chöre Mozarts, mit unterlegtem passenden Text wurde von einem imposant besetzten Chore vorgetragen. Wenn das Denkmal in Salzburg selbst aufgestellt seyn wird, werden wir ausführlicher berichten.

Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung bringt in dem 42ten Jahrgang (1840) Nekrologe von: Bergonzi, Bierey, Cavos, Delacour, Döring, Fornacciari, Gardel, Grisi, Godefroy, Kellner, D. Kleinwächter, Leidesdorf, Matthieu, Mosca, Paganini, Pechatscheck, Plantade, Reck, Roy, Schneider, Joh. Gottl. Schunke, Pianist der Königin der Franzosen, Seidler, C. A. in Berlin, Thibaut in Heidelberg, zum Theil in kurzem Lebenslauf, und zeigt die Todesfälle an von: Musikdirektor Cavos in Petersburg, Grégoire in Marseille, J. R. Prinz, Harfenspieler in Leipzig, Herz d. Vater in Paris, William Dance in London, Stifter der königlichen Musikgesellschaft daselbst, Mad. Unzelmann, Sängerin in Weimar, Landgraf von Fürstenberg, Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien, dem Buffo G. Nosadini in Mailand, dem Bassist V. Negrini ebendaselbst, Vogel, Sänger in Wien, L. Ch. Jansen, Tonsetzer und F. Willmann, Clarinettist in London.

11.

Preis-Zuerkennung.

(Eingesandt.)

Den von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speier im Juli v. Jahres ausgesetzten Preis für ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, wornächst 13 Bewerbungen eingekommen waren, erhielt zuerkannt die Bewerbung Nro. 13. in D moll, mit dem Motto: „Kannst du das Schönste nicht erringen, so mag das Gute dir gelingen.“ Von Herrn J. C. Louis Wolff in Wien.

Eine Preisrichter-Stimme benannte dafür die Bewerbung des Herrn Heinr. Esser, dermalen in Mainz, Nr. 2. in E dur; Motto: Vor den Wissenden sich stellen, sicher ist's in allen Fällen etc.!“ Als zunächst stehend wurde erkannt: Nro. 10. C moll. „Spät, aber dennoch!“ von Herrn Ludwig Spamer in Darmstadt, und belobt sind: Nro. 1 in Es dur. „Die Missachtung, welche öfters die vornehme Welt dem Künstler zeigt etc.“ — Nro. 6. A moll. „Auf, zu dem Gipfel empor! etc.“ und Nro. 9. G. moll. „Nihil est in sensu etc.“

Preisrichter waren: Herr Hofkapellmeister Kalliwoda in Donaueschingen, Herr Hofkapellmeister Spohr in Cassel und Herr Hofkapellmeister Strauss in Karlsruhe, welche auf Ersuchen in Uebernahne dieses Amtes dem angelegentlich einstimmigen Wunsche genannter Vereine freundlich gefälligst entsprachen. Die Letztern erstatten hiermit

öffentlich ihren aufrichtigsten Dank für diese Beachtung ihres Unternehmens, so wie sie ihn sämmtlichen Herren Componisten darbringen, welche die Güte hatten Bewerbungen einzuschicken.

Das preisbetheilte Trio erscheint nächstens im Verlage bei K. F. Heckel dahier.

Mannheim im Juli 1841.

Im Namen der drei oben benannten Vereine:

d. z. Geschäftsbesorger,

A. Schüssler.

XVI.

Ueber Gesangvereine.

So verderblich für eine höhere, geistige Entwicklung, ja so frevelhaft es ist, dem Menschen, gleichsam als Theil einer Maschine, nur eine ganz einseitige Ausbildung zu geben, die ihn im Leben wohl eine gewisse Stelle mit scheinbar grosser Bedeutung und Wichtigkeit einzunehmen in Stand setzt, aber ewig unfähig lässt, als selbstständiges Wesen, im Reiche des Geistigen eine höhere, würdigere Stufe zu erreichen, oder auch nur in der bürgerlichen Gesellschaft selbstständig dazustehn, sobald ein solcher Verein menschlicher Kräfte, in welchem er, wie ein einzelnes Rad, eine Spuhle oder ein Häckchen, nur eine sehr untergeordnete, wenn auch nothwendige Rolle spielte, sich zufällig auflöst: eben so gewiss ist es doch wieder, dass der Mensch im Allgemeinen nicht bestimmt ist, weder allein dazustehen, und sich eigenwillig von seinem Mitmenschen zu trennen, noch auch im Stande, allein auszuführen und zu erreichen, was er im Vereine mit ihnen vermag. Der Mensch hat auf Erden keine höhere Bestimmung als die, für die Menschheit zu wirken; zuförderst, indem er sie in seiner eigenen Person auf die höchste, ihm erreichbare Stufe zu stellen strebt, dann, indem er ein Gleiches für seine Mitmenschen zu bewirken sucht, und Freude, Wohlthun, geistiges Leben um sich verbreitet.

Wie auch ein ungewöhnlich begabtes Genie sich über die Menge in kühnem Fluge erheben möge, wie der Mann der Wissenschaft oder der Kunst in einsamer Zurückgezogenheit seine Geisteswerke ausbilde, um damit in höchster Vollkommenheit endlich an's Licht treten zu können, immer sind sie doch für die Menschheit, für seine Brüder bestimmt.

Unter den Künsten ist eine, deren Wesen ganz besonders geeignet ist, auf alle Zeiten hinaus sowohl der Menschheit anzugehören, als auch von Einzelnen, wie von einer grösseren Menge im Vereine, stets neu in's Leben gerufen zu werden, und ihnen znm schönen Bande zu dienen. Die Tonkunst ist so recht eigentlich eine gesellige Kunst, und keine so wie sie fähig, Sympathien hervorzurufen und dem Menschen ein Vorbild zu seyn, wie sein Leben und Treiben sich zur schönen Einheit gestalten könnte, wo jeder, seine eigene Weise festhaltend, doch harmonisch in das Ganze eingreifen soll, d. h. auf eigenen, besondern Wegen zum allgemeinen grossen Zwecke mitwirken.

Wenn das Treiben der Welt die Menschen allzuoft trennt, und kalt auseinander hält, so finden sie durch Vereinigung in der Kunst wieder die allerschönsten Anhaltspunkte des socialen Lebens, des Grundtons aller wahren Humanität.

Welche Kunst ist so wie die Musik geeignet, den Menschen aus seinem Alltagsleben herauszureissen, ihn über das Gemeine zu erheben, zum Edeln, zum Erhabenen hinzuführen, welche andere Kunst so sehr, seiner Freude wie seinem Schmerze eine Sprache zu geben, und sie zu veredlen? Welche aber bedarf auch so sehr wie diese, des Zusammenwirkens der Menschen, um ihre schönste Höhe und Vollkommenheit zu erreichen? Hat nicht schon die Natur uns darauf hingewiesen, dass sie gesellig geübt werden soll, indem sie dem Menschen je nach Alter und Geschlecht verschiedene Stimmen gab? Und wenn wir, diesem Fingerzeige folgend, auf Instrumenten verschiedene Stimmen künstlich zusammenfügen und hervorbringen, sollen wir dann nicht die schönsten, von der Natur selbst erschaffenen Stimmen harmonisch anwenden, sollen die Menschen sich nicht zum Gesange vereinigen? — So thaten und thun es ja auch alle Völker, vom rohesten bis zum gebildetsten,

je nach ihren Gaben und Fähigkeiten, beim Gottesdienste, bei allen grossen Ereignissen, die das gesammte Vaterland, die Stadt oder die Gemeinde angehen, bis herab auf das Fest der Familie; oder es sucht der Mensch die gemeinsame Arbeit durch Gesang zu fördern und zu erheitern.

Was ist also zur Pflege der Tonkunst unerlässlicher, als ein geselliges Leben und Wirken der Menschen? Doch, wo finden wir dieses immer! Das ächte Familienleben, aus dem sie hervorgehen sollten, ist leider an vielen Orten ganz verschwunden; Männer, Jünglinge, ja sogar schon Knaben gefallen sich in ungebundenem Wirthshaustreiben, jeder kleine Zwang, den die Sitte dem weiblichen Geschlechte gegenüber auferlegt, wird ihnen lästig, und abgetrennt von dem Umgange mit wahrhaft Gebildeten des schönen Geschlechts, bleibt ihnen jede feinere Sitte fremd, und sie fühlen sich in Gesellschaft mit Frauenzimmern immer unbehaglich. Frauen und Mädchen dagegen haben nicht Gelegenheit, Antheil an Gesprächen und Interessen der Männer zu nehmen, deren Gesichtskreis durch den in der Jugend genossenen Unterricht, wie durch spätere Beschäftigungen nothwendig ein weiterer seyn muss, und so wird das in der Schule mühsam Erlernte ihnen bald ganz nutzlos und geräth in Vergessenheit, oder dient nur der Eitelkeit zur Nahrung, indem man damit glänzen will, ohne dass es doch im Leben wirklich wieder zur Anwendung käme; meist beschränken sie ihre Gedanken ganz auf ihre Hausgeschäfte, oder nehmen zu Stadtgesprächen, Putz und anderen Nichtigkeiten ihre Zuflucht. Dabei kann es nun nicht fehlen, dass das Theater an vielen, (besonders an den kleineren Orten, wo ein solches besteht), einen sehr verderblichen Einfluss übt; es raubt die Zeit zu andern geselligen Vereinen, wie zu ernsten Beschäftigungen, und die Oper besonders kann bei dem Standpunkte, den sie auf den meisten kleineren Bühnen einnimmt, nur nachtheilig auf den Geschmack einwirken. Die meiste

neuere Opernmusik wird wohl nirgendwo ein besseres Lob verdienen, doch kann sie, mit grosser Vollkommenheit ausgeführt, von Seiten des Vortrags immer noch einigen relativen Werth haben, aber leichtfertige oder überladene Musik, mangelhaft vorgetragen, wie soll sich dabei Gehör und Geschmack bilden? Zumal wenn nicht, wie an grösseren Orten Gelegenheit gegeben ist, neben der Oper noch Anderes und Besseres zu hören: in Concerten fremder Künstler, durch Aufführung von Oratorien, und in Privatzirkeln.

Aus unserm öffentlichen Leben verschwindet die Tonkunst leider immer mehr und mehr, Volksfeste und Belustigungen, die ehemals so gäng und gebe waren, sind in den meisten Gegenden Deutschlands fast gänzlich ausgestorben oder unterdrückt, der Kirchengesang, auf den sowohl in der katholischen Kirche, als auch bei ihrem Entstehen in den protestantischen, so viel gehalten ward, ist fast ganz vernachlässigt, und von der rechten Bahn gewichen, die verderbliche Fluth leichtfertiger Opernmusik ist längst eingedrungen, sie verfolgt uns selbst bis in die ehrwürdigen Denkmale altdeutscher Baukunst, bis in jene heiligen Räume, wo jeder andere Ton, als der der Orgel, der menschlichen Stimme oder der Posaune, viel zu schwach und kleinlich erscheint, um einen würdigen, grossartigen Eindruck zu machen, diese sollten billig nie durch ein Orchester, geschweige durch Ouvertüren aus Opern und derartiges entweiht werden.

So ist es denn kein Wunder, wenn die Opernmusik endlich den Sinn für alles Einfache zerstört; sie wirkt in dieser Beziehung wie starke Getränke und scharfgewürzte Speisen auf den Geschmack. Man sieht auch ihren schlimmen Einfluss deutlich genug; jeder Schüler will heut zu Tage schon ein Kunstkenner und Kunstrichter seyn, wenn er auch selbst nicht die allerersten Anfangsgründe der Kunst inne hat, jedes junge Mädchen spricht über Robert

den Teufel, Zampa, die Hugenotten u. s. w., ist vertrauter damit als mit seinem Gesangbuche, und findet an nichts Gefallen, was nicht diesen musikalischen *haut goût* hat; jedes Dienstmädchen, jeder Handwerksbursche, der ein wenig Gehör hat, trällert die Barcarole und wer weiss was, und verachtet seine heimathlichen Lieder. Ueberhaupt herrscht die irrige Meinung, als eigne sich Opernmusik ausschliesslich, gesellig gesungen zu werden, da es doch zu diesem Zweck so viele passendere Lieder gibt.

Nun fragt man wohl mit Recht, gibt es nicht Bürgerschulen, Gymnasien, Hochschulen? Ist nicht die Kirche da, geeignet zur Aufführung der alten tüchtigen Meisterwerke, oder zur Pflege des Chorals? Ist nicht die Geistlichkeit da? Gibt es nicht Männer, die dies Bedürfniss fühlen, und ihm abhelfen können? Leider muss die Antwort fast überall ungenügend ausfallen! Sage man nicht, dass die jungen Leute jetzt in unsern Lehranstalten zu sehr mit andern Lehrgegenständen beschäftigt seyen. Es hat Zeiten gegeben, wo man gewiss eine tüchtige Ausbildung in den alten Sprachen erhielt, und zugleich eine praktischere als jetzt, woneben man jedoch bei weitem mehr für den Gesang that; auch in den klösterlichen Lehranstalten war dies immer ein Hauptaugenmerk. Die Reformatoren sahen es ebensowenig als einen Missbrauch an, den sie abgeschafft wissen wollten, sondern sie strebten eifrigst, der Jugend in dieser Beziehung eine gründliche Bildung zu geben. Wie warm und kräftig spricht sich nicht Luther darüber aus; seine Worte sind sehr beachtenswerth, und verdienen hier wiederholt zu werden:

„Musik habe ich allezeit lieb gehabt, sagte er. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu allem geschickt. Man muss Musik von Noth wegen in Schulen behalten.— Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zu dem Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule

wohl versuchet und geübt," — ferner in seiner Vorrede zu dem Johann Waltherischen Gesangbüchlein: „Und sind dazu auch inn vier stimme bracht, nit aus ander ursach, denn dass ich gern wöllte, die jugend, die doch sonst soll und muoss in der Musica und andern rechten künsten erzogen werden, etwas hette, damit sie der buollieder und fleischlichen Gesenge los würde und an derselben stad etwas heylsames lernete, und also das guote mit lust, wie den jungen gepürt, inginge. Auch dass ich nit der Meinung bin, dass durch's Evangelion, sollten alle künst zu boden geschlagen werden und vergehen, wie etzliche abergeystliche fürgeben, Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen in dienst, dess der sie geben und geschaffen hat."

Dass die musikalische Bildung zu jener Zeit eine sehr allgemeine und gründliche seyn musste, zeigen ja auch die vielen Gesangbücher mit beigefügten Noten für vier Stimmen in ihren charakteristischen Schlüsseln, eben so gibt es aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert noch manche vier- und fünfstimmige Liederbücher, in denen bekannte Volkslieder benutzt, oder andere scherzhafte Lieder zum geselligen Gebrauche gesetzt sind, woraus man ebenfalls sieht, dass es nichts Seltenes war, mehrstimmige Sachen zu singen, zum eigenen Vergnügen, nicht um sie mühsam eingelernt, in Concerten vorzutragen.

Der wirklich allgemeine Verfall der Musik, nach ihrem Inhalte, wie in ihren Instituten, ist als die erste Ursache der Einführung der Gesangvereine zu betrachten, die man sehr mit Unrecht als einen Ausfluss allgemein verbreiteter Kunst ansehen würde, da sie vielmehr meistentheils gestiftet wurden, um die, aus Kirche und öffentlichem Leben verdrängten Meisterwerke noch irgendwo zu pflegen, und theilweise wieder in's Leben zu rufen und die allgemeine Liebe zur wahren Kunst erst durch diese zu

wecken; in dieser Beziehung können sie allerdings von dem grössten Werth und Nutzen seyn.

Wollte man der Entstehung unserer deutschen Musikvereine nachgehen, so fände man gewiss bei allen, die nicht auf blosses Amusement hinausgehen, sondern einen ernsteren Zweck haben, die gleiche Quelle. Entweder war es ein Freund und Kenner tüchtiger Werke der Tonkunst, der seine Liebe und seinen Enthusiasmus erst einer kleineren, dann immer wachsenden Anzahl von Sängern und Sängerinnen mittheilte, sie practisch in die Sachen einführte, die man sonst nie und nirgend mehr Gelegenheit hat zu hören, oder es traten Mehrere gemeinschaftlich zu diesem Zwecke zusammen. So entstand der so berühmtgewordene Singverein, den Thibaut in's Leben rief und leitete, dessen Tendenz in seinem ganzen Umfange die herrliche Schrift desselben: „Ueber Reinheit der Tonkunst," enthält; so der, jetzt noch in Berlin bestehende, von Fasch gegründete, von Zelter fortgesetzte, über den eine ausführliche Stelle in Fasch's Lebensbeschreibung von Zelter, Nachricht gibt, die allen noch zu erwartenden, oder im Entstehen begriffenen Vereinen als Muster dienen mag, und zum Schlusse unsrer Abhandlung mitgetheilt werden soll.

In früherer Zeit gab es zwar auch Singvereine, die jedoch, wie überhaupt das damalige öffentliche und Privatleben, einen, von dem jetzigen ganz verschiedenen Charakter hatten, indem zwischen beiden eine viel engere Beziehung und Wechselwirkung stattfand. Wohl stand der Kaiser über dem Reiche, die Fürsten über den einzelnen Ländern, doch hatten nicht allein die unzählig vielen Freienreichsstädte, sondern jedes Gemeinwesen, seine eigene Verfassung, und die Leitung seiner inneren Angelegenheiten, ohne dass man sich von oben herab, aus weiter Ferne, so störend und hemmend eingemischt hätte; dafür nahmen aber auch die Bürger selbst um so wärmeres Inte-

resse daran, und indem die Anordnungen des Bürgervorstandes gewissermassen ihre eigenen waren, wurden sie auch um so williger befolgt. Die Singvereine jener Zeit waren nicht, wie die jetzigen, reine Privatinstitute, sondern wie damals jede Kunst und jedes Gewerbe, zünftige, vom Magistrat und sogar vom Kaiser in ihren Rechten bestätigte und beschützte, die in jeder Beziehung ihre festen unverbrüchlichen Gesetze hatten.

Nachdem die Dicht- und Tonkunst lange Zeit hindurch bei den Minnesängern geblüht, zu denen gezählt zu werden, Edle und Fürsten sich eine Ehre machten, und deren Gegenstand meist ritterliche Galanterie und Frauenminne, jedoch auf einem religiösen Grunde ruhend, gewesen war, gerieth sie, wie die Sitten an den Höfen der Grossen und Vornehmen in Verfall, und kam in die Hände herumziehender Sänger, die ihre Kunst meist nur um des Gewinnes willen trieben, bis sich die Städte, in denen Künste und Wissenschaften immer mehr zu blühen begannen, auch ihrer annahmen. Der Uebergang von den Minne- zu den Meistersängern ist nicht einmal ganz scharf geschieden, indem die Meistersänger mehrere, meist als Minnesänger betrachtete, berühmte Sänger und Dichter der Vorzeit, zu den Ihrigen rechneten, ja sie als Stifter und Gründer ihrer Kunst betrachteten. Wie sie denn in einer Legende, von der Entstehung des Meistergesanges, 12 Meister, die zu verschiedenen Zeiten lebten, gleichsam eine Künstler-Tafelrunde bilden lassen, und sie alle in die Zeit Kaiser Otto I. versetzen, von dem sie die guldene Krone und die Bestätigung ihrer ersten Privilegien herschreiben. Sie führen als solche folgende zwölf Namen auf: (Siehe Wagenseil, Geschichte der Stadt Nürnberg.)

1) Heinrich Frauenlob, d. H. Schrift Dr. zu Mainz.

2) Heinrich Mögeling, d. H. Schrift Dr. zu Prag.

3) Nicolaus Klingsohr, der freien Künste Magister.

4) Der starke Poppo, sonsten auch der starke Poppser genannt, ein Glasbrenner.
5) Walter von der Vogelweide, ein Landherr.
6) Wolfgang Rohn oder Rahm, ein Ritter.
7) Hannss Ludwig Marner, ein Edelmann.
8) Barthel Regenbogen, ein Schmid.
9) Sigmar, der Weise, sonst der Römer von Zwickau genannt.
10) Conrad Geiger, den andere Jäger nennen, von Würzburg, ein Musikant.
11) N. Cantzler, ein Fischer.
12) Steffan Stoll, sonst der alte Stoll genannt, ein Seiler.

„In den vorigen Zeiten, heisst es in J. L. Wagenseils Geschichte der Meistersänger, in welcher er über den Gegenstand vieles Bedeutende mittheilt, ist die Meistersingerkunst in Deutschland, sonderlich aber in den grossen Städten, fleissig getrieben worden, und haben sich aller Orten deren Liebhaber und Beförderer gefunden. Doch war Mainz gleichsam die hohe Schule und Sammelplatz der Meistersinger, wohin sich diejenigen begaben, welche die Kunst von andern zu erlernen Begierde trugen. Daselbst wurden die Privilegien und Begnadigungen, so die Genossschaft von Zeiten zu Zeiten, von den Römischen Kaisern überkommen, sonderlich Ottonis guldene Kron, von deren bereits Meldung geschehen, und der Meistersinger Wappenbrief verwahrlich aufbehalten. (Folgt dessen Beschreibung.) — In Folge der Zeit ist die Meistersingerkunst sehr in Abgang kommen, wie sie denn aus denen Städten, wo man angefangen denen Laien die Lesung der Bibel zu verbieten, nothwendig weichen müssen: sintemalen die Gesetze der Genossschaft erforderten, dass meistens aus der heiligen Schrift entnommenen Historien sollten gesungen werden. Solches Gebot hat auch anderen Künsten, sonderlich der Malerei sehr geschadet. Die in dem vorigen Seculo angestellete Reformation, gleich wie sie

ausser der Reinigkeit in Religionssachen, auch zugleich der *Humaniarum literarum*, *sacrarum*, *Linguarum studia* wieder eingeführet, also ist auch zugleich die Meistersingerkunst mit emporkommen. Wozu Hannss Sachs in Nürnberg das Meiste beigetragen, so dass er billig für den Patriarchen der Meistersinger gehalten wird."

Die alten Gesetze der Meistersinger, Tabulatur und Ordnung genannt, sind noch erhalten, Wagenseil theilt sie, nach genauer Vergleichung der ihm zu Handen gekommenen, vollständig mit. Die Einleitung (Eingang) zu denselben gibt deutlich an, was ihr Zweck und Augenmerk bei Uebung der Kunst war:

„Jeweil alle Kunst, darinnen sich der Mensch übet, eine ordentliche Anleitung haben muss, nach welcher sich die Schüler derselbigen Kunst üben müssen, so lang, bis sie von Tag zu Tag, je länger je besser, den rechten Grund und Verstand ihrer angefangenen Kunst ergreifen mögen, so soll und muss auch die hochlöbliche christliche und holdselige Kunst des deutschen Meistergesanges, welches erstlich, durch hochverständige und wohlgelehrte Leute, als Doctores, Ritter und Freiherrn, Edle und andere verständige Leute, reich und arm, ist erfunden worden, einen gründlichen Bericht haben, damit die Dichter, Merker und Singer, sich darinnen ersehen, und erfahren mögen, was der rechten, wahren Kunst Ordnung sey. Und dieweil auch viel und mancherlei Singer und Dichter seyn, welche etwa aus guten, verständigen Worten und Meinungen eine Ungunst machen, also ist für nöthig erachtet worden, die rechte Artikel- und Tabulatur dieser Kunst, wie sie von ihren alten Erfindern auf uns herkommen, zu erklären, damit man spüren, verstehen und erkennen kann, was sträflich oder unsträflich, was zu loben oder zu schelten sey."

Sodann folgen die Gesetze, die sich sowohl auf die Dichtkunst, als auf den Gesang beziehen, und sehr genau

die Grösse und Wichtigkeit eines jeden Fehlers und Versehens bestimmen, als auch die Heilighaltung der Meisterlieder auf's Aeusserste anbefehlen, worüber es heisst: „dass keiner ein Meisterlied, oder Thon, auf öffentlichen Gassen, so Tags, so Nachts, auch nicht bei Gelachen, Gastereyen, oder andern üppigen Zusammenkünften, wie auch nit, so er etwan sollte bezecht seyn, singen, und hiedurch der Gesellschaft einen Schandfleck anhenken wolle. Jedoch wird ihm erlaubt, gegen Fremde, so Verlangen tragen, ein Meisterlied zu hören, wann man versichert, dass sie kein Gespött daraus treiben werden, sich hören zu lassen."

Obwohl immer von Schulen der Meistersinger die Rede ist, so darf man hierunter nichts Anderes verstehn, als Zusammenkünfte, bei welchen die gelernten oder erfundenen Lieder und Weisen vorgetragen und geprüft wurden. Der Unterricht war Privatsache der Meister, die sich eine Ehre daraus machten, viele Schulen zu haben, und ihn stets unentgeltlich ertheilten. Auch wird in keiner Nachricht eines mehrstimmigen Gesanges erwähnt, was nach den Umständen derjenigen, die daran Theil nahmen, so wie nach dem Zwecke, Dicht- und Singkunst zu vereinen, nicht leicht erwartet werden kann. Der Unterricht der Jugend im Allgemeinen war Sache der Schulanstalten, und gehörte sogar zum Quadrivium, oder zu den vier Hauptlehrgegenständen; es kommen sogar Beispiele von Oratorien und geistlichen Opern vor, die von den Schülern aufgeführt wurden.

Wenn wir nun auch weit entfernt sind, unsern heutigen Vereinen, das Institut der Meistersinger, in Beziehung auf ihre Richtung als Muster vorzuführen, so können wir doch den Ernst, mit welchem die Mitglieder an der Sache, an ihren Gesetzen, und der sittlichen Tendenz Theil nahmen und sie unvergänglich zu erhalten suchten, ihnen als nacheifrungswürdiges Beispiel hinstellen.

Wäre die Kirche auf der einen, die Oper auf der

andern Seite in musikalischer Beziehung, was sie seyn sollten, so gestalteten sich die Musik- und insbesondere die Gesangvereine auch sicher ganz anders; man würde sich neben den geselligen Liedern, an Oratorien halten, die eine besondere Gattung von Musikwerken bilden, zwischen dem rein kirchlichen und dem Opernstiele die Mitte haltend, und die ausser den Conservatorien und Academieen keine bessere, entsprechendere Stelle finden können. Jetzt müssen jedoch Aufgabe und Zweck der Singvereine ganz andere seyn. Sie sollen Alles, was die Tonkunst Edles, Erhabenes und Erhebendes und Rührendes geschaffen, und was sonst nirgend mehr eine Stätte findet, aufnehmen und hegen, sich daran erheben und erbauen, und immer neue Jünger dafür heranbilden, sie mit den, für das Leben selten gewordenen Schätzen der Tonkunst bekannt machen, und überhaupt für deren Verbreitung Sorge tragen, mögen diese nun der Kirche oder dem Oratorium, der besseren Oper oder dem Volksliede angehören. Sie sollen einen Damm bilden, gegen die Fluth der modernen, trivialen, geschmacklosen Compositionen und besonders der Opernmusik dieser Art; sie sollen den guten, reinen Geschmak am Einfachen, Edeln und Würdigen läutern und heranbilden, und denselben wie einen Segen verbreiten und ausgiessen. Unendlich viel hängt in dieser Beziehung von dem Manne ab, der an der Spitze eines solchen Vereines steht; es bedarf, um etwas Tüchtiges zu Stande zu bringen, wahrlich eines Directors von Kenntniss und Erfahrung, von regem Eifer und warmer Begeisterung, die fähig ist, die oft träge und stumpfe Menge mit sich fortzureissen, über das Gemeine und den gewohnten Schlendrian zu erheben, und ihm den Muth gibt, mit stetem Hinblick auf den Zweck, mit gänzlichem Vergessen und Uebersehen alles thörichten Geschwätzes, unverständige, sinnlose Einreden und Anmuthungen zu bekämpfen.

Ebenso muss aber auch dem Director von der Gesellschaft die gehörige Freiheit gegeben seyn, nach seinem Ermessen zu walten, ohne die er nichts vermag. Hat der Director nicht die Macht, wie den Muth, das Bessere durchzusetzen, will er uns mit dem Schneckengange allmähliger Verbesserung durch alles Mittelmässige hindurchführen, so werden wir weder in Monden noch in Jahren, noch auch in Jahrzehnten beim Besseren, geschweige beim Vollkommensten was wir in der Tonkunst besitzen, anlangen. Er darf sich nicht durch den ersten, schwachen Versuch abschrecken lassen. Je vollkommener ein Werk der Tonkunst ist, je grössere Vollkommenheit erfordert es sicherlich in der Ausführung, soll sein Werth ganz erkannt werden; davon ist man aber oft nur gar zu weit in den Singvereinen entfernt. Das Publikum sieht sie nicht selten als Singschulen an, und drängt sich zur Aufnahme in dieselben, ohne die gehörige Vorbildung zu besitzen, entweder in der Absicht, hier förmlich singen zu lernen, oder sich zu amüsiren, oder aus Eitelkeit, selten genug aber von dem Ernste erfüllt, mit den Kenntnissen und der Bildung ausgestattet, die zur Ausführung und Würdigung grosser, tiefsinniger Meisterwerke unumgänglich erforderlich sind, gerade als wenn im Lesen wenig Geübte den Anspruch machen wollten, ein Schauspiel von Göthe, Schiller oder wohl gar von Shakspeare mit vertheilten Rollen so zu lesen, dass seine Schönheiten gehörig hervortreten, und nach solch einem Vortrage gewürdigt werden könnten. So enthalte man sich auch in den Singvereinen alles Urtheils über Werke, in die man sich erst mit grossem Fleiss und vieler Ausdauer und Hingebung hineinstudieren, in die man sich gleichsam einleben muss, um sie richtig auffassen zu können, so lange man dies noch nicht gethan hat.

Freilich wohl ist es bei der Weise, wie heut zu Tage unsere Kunstjünger sich bilden und gebildet werden, sehr

schwer, einen Mann zu finden, der die obenerwähnten Eigenschaften eines Directors besässe! Wie ist eine tiefere Bildung bei dem bedeutenden Mangel der Kunstmittel, einer guten Bibliothek und eines mit der Kunst vertrauten Lehrers leicht möglich? Wie beschränkt ist oft der Gesichtskreis der Kunstbeflissenen, und wie einseitig seine ganze Richtung! Wie häufig bleibt derselbe an's Materielle gebannt und verliert alle höheren, geistigen Ideen der Kunst! Es fehlen ihm oft alle Kenntnisse, alle wissenschaftliche Bildung über Wesen und Umfang, über die Geschichte seiner Kunst. Ehedem suchte jeder, der sich der Tonkunst widmen wollte, den tüchtigen Unterricht eines Cantors oder Organisten, und mancher Schulmeister besass vielleicht gründlichere Kenntnisse in der Musik, und übte auf seine Schüler einen besseren Einfluss, als viele unserer heutigen Lehrer mit ihrer Fingerfertigkeit und ihren Trillerkünsten, deren Grundsätze weder geläutert noch gründlich genug sind, um dem Geschmacke eine reinere, höhere Richtung zu geben. So wird in den Schulen, wie beim Privatunterricht ihre Seichtigkeit und Frivolität gleich verderblich für ihre Zöglinge, denn heut zu Tage ist es anders als in alter Zeit; die guten Organisten und Theoretiker sind selten geworden, und findet sich noch einer, der Zöglinge bildet, da verwischt der herrschende Zeitgeschmack bald wieder das Gelernte, das oft nur Angewöhnte, wenn es keine tieferen Wurzeln geschlagen hat. Es gehört auch schon ein gediegener, fester Charakter dazu, daran fest zu halten, da ein junger Lehrer oder Componist leicht das Opfer seiner Ansicht, und dem Mangel preisgegeben werden kann, wenn es ihm nicht gelingt, mit Aufbieten aller Kräfte, sich irgend einen Wirkungskreis zu schaffen, in welchem er Ansehen genug behauptet, seine Ueberzeugung bis auf einen gewissen Grad bei der an oberflächlicher Tändelei hängenden Menge geltend machen und behaupten zu können.

Zum Einstudieren der älteren Meisterwerke, die ursprünglich bestimmt waren, ohne alle Begleitung gesungen zu werden, wird durchaus ein erfahrener, geübter Theoretiker erfordert. Dies hat Thibaut auch sehr bald gefühlt, und noch in späteren Jahren ernstlich nachgeholt, was ihm in dieser Hinsicht abgehen mochte. Siehe dessen schon oben erwähnte Schrift. Hier müssen zum Zweck der Einübung nur die verschiedenen Stimmen gespielt werden, anfangs stark markirt, immer mehr in den Hintergrund tretend, je mehr sie entbehrlich werden, und die Sänger so zu sagen nach und nach des Gängelbandes entlassend. Dann erst erscheinen die Werke eines Palestrina, Lasso, Lotti, Bach etc. in ihrer wahren Grösse, und machen einen höchst ergreifenden, nie geahneten Eindruck. Schreit aber der Chor im ewigen Forte, übertäubt er sich selbst, wie die Hörer, so muss uns auch das erhabenste Werk den Eindruck der Roheit machen, und uns bald mit Ueberdruss erfüllen. — Die Leitung seines Vereins an einem guten Flügel sollte sich der Director nie nehmen lassen, so war es in allen Vereinen dieser Art, die sich einen bedeutenden Namen erworben haben; wir führen hier nur den des Director Schelble in Frankfurt, Thibauts in Heidelberg, und den von Fasch gegründeten, von Zelter fortgesetzten, in Berlin an. Ueber letzteren ist eine ausführliche Stelle in Fasch's Lebensbeschreibung von Zelter, aus der wir, wie bereits oben zugesagt wurde, zur Beherzigung sowohl, als zum Belege unserer ausgesprochenen Ansichten Einiges ausziehen wollen.

„Im Jahre 1797 war das Personal hundert Mitglieder stark, und vermehrte sich gegen das Ende des Jahrhunderts auf hundert und acht und vierzig Personen, welche einen Chor von 70 Sopranen, 28 Altstimmen, 24 Tenoren und 26 Bässen ausmachten, der zwar selten ganz beisammen, aber auch selten unter 80 Personen stark ist. Mancher erfahrene Musikdirector mag sich wundern, wie ein solcher

Singchor, ohne irgend ein äusseres Mittel, als einen einzigen guten Flügel könne im Takt erhalten werden. (Als im Jahre 1797 der verstorbene Kapellmeister Schulz eine von ihm componirte Motette hörte, wunderte er sich nicht so sehr über die reine und sichere Ausführung, als über die stille und gänzlich unbemerkbare Direction, die ihm bis dahin unmöglich geschienen hatte, und gestand es laut.) Auch ist dazu, ausser den bekannten Eigenschaften eines Musikdirectors, eine gewisse körperliche Kraft, eine innere Sicherheit und ein ruhiger Muth unentbehrlich. Das Hauptsächlichste besteht aber darin, dass der Chor an die Direction und an eine gewisse Schwingung der Flügelsaiten so gewöhnt ist, dass jeder Director, der seiner Sache gewiss ist, seine Bewegung nehmen und ändern kann, wie er will, und zuversichtlich jedesmal auf die Nachfolge des sämmtlichen Chors hoffen kann. Der Kapellmeister Reichardt, der Abt Vogler und mehrere jetzt lebende Meister, die ihre eigenen Compositionen in dieser Gesellschaft dirigirt haben, müssen diese Direction immer so leicht gefunden haben, wie jede andere, die aus geübten Artisten bestand.“

„Eine höchst wichtige Sache bei einer solchen Gesellschaft ist die moralische Tendenz derselben. Die vollkommenste Achtung und Neigung und ein festes Vertrauen der Gesellschaft zu ihrem Director, in jeder Hinsicht, die die Kunst und das Leben betrifft, sind unerlässliche Erfordernisse. Wenn dieser Director in Vertheilung und Anordnung der ganzen Musik nicht die vollkommenste Freiheit hat, und sich derselben nicht auf die würdigste Weise bedient, ist nichts davon zu hoffen. Die Wiege der Gesellschaft war das Haus eines der edelsten und rechtschaffensten Männer von Berlin gewesen. Der anständige, freie, freundliche deutsche Ton dieses Hauses war der Ton der Gesellschaft geworden und es geblieben. Jeder Fremde und jedes hinzutretende Mitglied fand darin etwas,

wo die Tugend gern verweilt: Aufmerksamkeit ohne sichtbare Anstrengung, Schönheit ohne Vorzug, Mannigfaltigkeit aller Stände, Alter und Gewerbe, ohne affectirte Wahl, Ergötzungen einer schönen Kunst, ohne Ermüdung; ein freundliches, wohlverziertes, geräumiges Zimmer; die Blüthe des schönen Berlin; die Jugend und das Alter, den Adel und den Mittelstand; die Freude und die Zucht; den Vater und die Tochter; die Mutter mit dem Sohn und jene Vermischung von Geschlechtern und Ständen, die, gleich einem Blumengarten im Frühling, den feinsten Sinn bildsamer und gebildeter Menschen nur ergötzen kann. Fasch wählte aus den Mitgliedern der Gesellschaft drei weibliche und drei männliche Personen, die bisher das meiste Interesse für die Sache gezeigt und von verehrtem Ruf und Charakter waren. Diesen sechs Personen übertrug er das Vorsteheramt der ganzen Gesellschaft und die Oeconomie derselben. — Die Functionen der übrigen Vorsteher und Vorsteherinnen bestanden darin: die neuen Mitglieder unter sich vorzuschlagen, vorzustellen, sie mit der bisher beobachteten Ordnung der Dinge bekannt zu machen und gegen alles zu beschützen, was diese Ordnung stören könne, besonders da sich voraussehen liess, dass an dieser Anstalt junge Töchter und Söhne der angesehensten Familien aus Berlin, Antheil nehmen mögten."

A . . e.

XVII.

Eine Sonate.

Musikalische Original-Novelle.

(Fortsetzung von pag. 167.)

III.

Das Scherzo.

Aus G dur.

I.

Noch vor Tag war Marie erwacht Sie dachte an Frau Rose, an den Fremden, an ihre Pläne.

„Ich will es erfahren, sprach sie, warum er nimmer spielt, — wenn nur der Morgen schon da wäre! hat mich doch diese Sache die ganze Nacht beunruhigt."

Wisst ihr es, ihr lieben Leute, die ihr diese Erzählung leset, noch aus der Erinnerung, wie es euch um's Herz war, als zum ersten Mal in euerem Leben ein fremder Gegenstand euch beunruhigte und euch wohl that? wisst ihr noch etwas von jener Störung, von jenem süssen Pochen; wisst ihr noch, wo im Wonnegefühl der erst empfundenen Seligkeit sich Perlen in euerer Herzensschale sammelten, süsse Thränen, wie der Thau des Morgens im Kelch der Blume; und wisst ihr auch noch, wie ihr zwischen Vertrauen und Zweifel schwebtet, zwischen Hoffnung und Bangen, wenn ihr an den Gegenstand eueres Wohlgefallens dachtet, und an die Lage, ob es denn auch

in ihm, wie in euch, ob denn auch er so gesinnet sey, wie ihr, ob denn auch er euch — liebe, hätte ich sagen mögen, wenn es damals schon erlaubt gewesen, der Göttlichkeit des Unendlichen mit diesem beschränkten Worte eine Form zu geben? — Wenn ihr es noch wisst, so habt ihr auch ungefähr eine Idee von Marien's Zustande. Sie hatte den Fremden in ihrem Leben noch nicht gesehen, sie wusste nicht, ob er schön, reich, liebenswürdig, sie wusste nicht, ob er jung sey — sie wusste nichts — sie kannte ihn nur dem Namen nach, sie kannte ihn nur aus dem einzigen Briefe, den er geschrieben, wir meinen die Rêverie, welche Marie unter der aus dem Magazin empfangenen Musik gewählt und behalten. Dieser Brief, das wusste Marie nicht, das wusste vielleicht nur der, welcher diese Zeilen schreibt, war ohne Adresse in die Welt geworfen worden. Such' ihn, du Einzige, die ich nicht kenne und les' ihn, hatte Stephan hineingeschrieben; such' ihn, du Gegenstand, dessen ich ermangle und der meine Seele fordert; such' ihn, was du liesest ist Wunsch und Klage der Liebe, ist Bitte um Mitleid und Erhörung, und fühlst du — du Eine von denen die ihr ihn leset — etwas mehr Regung in dir, und pocht dein Herz höher und weinst du vor Sehnsucht und Weh, weil dir der Zwillingsengel, das Bedürfniss deines Lebens fehlt, und wenn du dich hinsehnst zu ihm und nicht Ruhe hast, bis du ihn gefunden, so hast du mehr als Gewissheit, dass dieser adresslose Brief für dich geschrieben war, für dich allein. In dieser Absicht, aber bewusstlos, hatte Stephan seine Rêverie, diesen Ruf an die unbekannte Geliebte, unter die Menschen geworfen. Es hatten ihn wohl Manche gefunden, aufgehoben, entfaltet, gelesen; aber weil er eben mit den Hieroglyphen des Geistes geschrieben war, welche nur ein verwandter Geist zu entziffern im Stande, hatten ihn Viele, unbegriffen, auf die Seite gelegt, wie Etwas Gleichgültiges, das weiter keiner Beachtung werth ist.

Da war auch Marien das Schreiben in die Hände gekommen. Sie hatte es ein erstes Mal gelesen, und in gleichem Augenblick war auch die Frage aufgetaucht: Von wem bist du? ich soll dich kennen; dieser Ton, diese Stimme, dieser Charakter, dieses Gefühl! — Marie ward unruhig, sie las noch einmal, und da rief Etwas, von dem sie nicht wusste, woher es kam, ob sie es gleich vernehmlich hörte: Es ist von ihm, — von ihm — Wem? — Ei Gott! von ihm, gleichviel wem, braucht man denn dies, will man denn dies, wenn man es weiss, dass es von ihm ist?

Der Engel (wir haben Alle einen solchen in unserer Brust), der Engel, in der ihren, hatte nun den vertrauten Freund gefunden, nach dem er sich gesehnt, seitdem er aus dem Schlafe, worin er während des Mädchens Kindheit gelegen, erwachet. Nur eine dünne Scheidewand trennte den Einen von dem Andern, aber schauen, sich berühren, sich die Lippen küssen, das konnten sie doch nicht.

Dieses Suchen und Finden war aus einer Art Nothwendigkeit geschehen, in Folge welcher sich auf dieser Erde Dinge zu verwirklichen pflegen. Es war eine Sache der Bestimmung, ich darf vielleicht sagen, überweltlicher Führung. Die Unordnung, das Missverständniss war das Werk des Menschen, denn dieser greift oft störend in den höhern Willen ein. Drum ist auch Unglück unter den Menschen, weil sie sich selber gehorchen, mehr denn Gott.

Was wir hier gesagt haben, und worüber du mein lieber Leser, mit mir einverstanden seyn wirst, von dem hatte Marie keine klare Einsicht; es war bei ihr mehr Sache eines heftigen innern Dranges, dessen erste Beweggründe sie nicht zu erforschen vermochte.

Sie dachte wohl Vieles hin und her und es lief am Ende Alles darauf hinaus: „Warum spielt er nimmer?" In

dieser einzigen Frage lag die Gegenwart, die Zukunft, Ruhe und Glück!

Als daher der Morgen völlig heraufgekommen war, und sie mit der Mutter gefrühstückt hatte, sprach sie: Ich muss unserer Rose einen guten Morgen bringen; hab' sie seit einigen Tagen nimmer gesehen.

— „Bleib' nicht lange, sprach die Mutter, und kleide dich warm, denn es ist feucht aussen, dein Husten hat nicht nachgelassen.“ Aber die Mutter liess es zu. Marie war das einzige Kind, die einzige Liebe — Alles.

Da hüllete sich das Mädchen in einen Pelzmantel und schlich die Stiegen hinunter; an des Fremden Thüre vorbei, wo unwillkührlich ihre Brust zu beben anfing, ging sie schneller und kam in die Loge zu Frau Rose.

Diese sass da im Morgenstaate, wie sie den Tag über bleiben sollte. Die Loge war durchlüftet; Alles rein und sauber.

— Sieh da Fräulein Marie! sprach Rose, schon früh auf? —

— Früh, sagte Marie, es ist zehn Uhr, im Hause ist man längst wach.

— Dürfen Kranke nicht länger schlafen, meinte die Frau; wie geht's denn, mein liebes Fräulein?

— Es geht besser, erwiederte diese, jedoch ohne viel Ueberzeugung.

— Besser? sagte Rose wohlwollend und zärtlich. —

— Gewiss! betheuerte Marie, seit einigen Tagen —

— Es geht besser, bemerkte nun die Frau, nicht wahr, ich habe gesagt, es würde besser kommen. Hab's wohl gewusst.

— Wie meint ihr, fragte Marie?

Wie ich meine, nu, ich hab's ihm —

— Wem, — was? Marie schaute die Frau streng an.

— Haben sie nicht gesagt, Fräulein, die Musik unter Ihnen wäre nicht zum Aushalten? —

— Ich habe — stotterte Marie —

— Hab' ich nicht gedacht, es müsse Ihre Nerven erschüttern und nachtheilig werden?

— Ihr hättet —

— Hab' ich nicht das Fräulein zum Fenster hinausblicken sehen —

— Mich — Rose?

— Ich wusste Alles, ich habe mir darauf die Sache eingerichtet; dazu kam noch Ihre Erklärung; somit war's fertig, es musste gesagt werden.

— Rose, was habt ihr gethan! rief Marie enttäuscht.

— Was ich habe thun müssen. Es war nicht mehr als Schuldigkeit und Sie brauchen mir gar nicht zu danken. Die rauhe, rauhe Nachtluft, Sie armes Fräulein.

Marie erschrack auf's neue, sie glaubte sich in ihrem Geheimnisse ertappt.

— Ich gehe oft an's Fenster, sprach sie.

— Freilich, erwiederte Rose, freilich, des Tags, wenn die Sonne scheint, oder im Frühling bei schönem Wetter, aber bei dieser nasskalten Luft — jetzt um —

— Ich schaute nach den Sternen.

— Nach den Sternen, lächelte Rose, Sie gutes Kind, der Himmel war trübe.

— Ich — ich schöpfte Luft.

— Luft? Luft heute, Luft morgen, Luft übermorgen.

— Gott! sie weiss Alles, stotterte Marie zitternd.

— Luft, immer Abends um sieben Uhr Luft.

— Aber Rose, ihr seyd unausstehlich, rief Marie unwillig.

— Ich hab' es ihm sagen müssen; und stellen Sie sich jetzt, Fräulein, wie Sie wollen; ich weiss es dennoch, warum Sie an's Fenster gegangen.

— Ich bin, stotterte Marie, ich bin — und wusste nichts zu sagen.

— Der Klavierlärm unten trieb Sie aus dem Zimmer;

ich weiss es, Sie sind gut, nachsichtig, schüchtern, Sie wollen's nicht eingestehen.

— Aber, wie wusstet ihr, dass ich drei Tage hintereinander am Fenster war?

— Wie ich's wusste? unterbrach Rose; ei, das erste Mal hörte ich da oben musiciren; hatte gerade da draussen was zu thun, und ging in den Hof; da kam die Musik deutlicher. Den Tönen, wie einer Stimme folgend, die ruft, schaute ich in die Höhe und — erblickte Fräulein am offenen Fenster. Das kam mir seltsam vor — am Fenster seyn des Nachts, wenn man krank ist! — Ich hatte allerlei Gedanken — aber den Beweggrund fand ich nicht. Den andern Tag um dieselbe Stunde, klang die Musik wiederum, unwillkührlich schaute ich durch die Glasthüre nach ihrem Zimmer hinauf, und da standen Sie abermals. So gings auch den dritten Tag. Da wurde mir die Sache deutlicher.

— Marien wurde unter diesen Erklärungen noch immer nicht leicht.

— Es geschah nun, dass Sie herunter kamen Fräulein; das Gespräch nahm, weiss nimmer wie, seine Wendung auf den Fremden. Da forschte ich, denn es galt Ueberzeugung, und da haben Sie es selber gesagt, dass es während der Teufelsmusik im Zimmer nicht zum Aushalten sey, und da hab' ich mir ihre Erscheinung am Fenster erklärt.

— Rose, was sagt ihr, rief Marie.

— Es ist nicht Alles, sprach die Frau, mit dem Ding muss es ein Ende nehmen; — Herr Stephan.

Marie verschlang jedes Wort.

Herrn Stephan kenn' ich, es ist ein herzguter Mann.

— Er ist gut, sagt ihr, Rose?

— Ja Fräulein — hab' noch keine solche Miethsleute gehabt; da gibt's bald da, bald dort eine Kleinigkeit für die Rose; und die armen Fräulein; Herr Stephan ist

eine wahre Vorsehung. Wo er's aufbringen mag, ich weiss es nicht.

— O er ist gut, dachte Marie, und es zuckte freudig in ihrem Herzen, dacht ich's doch, dass er gut wäre — dann Rose?

— Dann — musste ich mit ihm reden, hab' ich mir vorgenommen, er wird mir's nicht abschlagen —

— Ihr hattet Herz genug?

— Sieh doch! wie der Herr vorgestern nach Haus kam, bin ich gleich mit meinem Anliegen herausgerückt. Lieber Monsieur Stephan, hab' ich gesagt, wir haben eine Kranke im Haus. „Eine Kranke" — fragte er; freilich, sagte ich, sie wohnt über Ihnen. „Im vierten Stock, fragte er" Fräulein Marie, fuhr ich fort — „Fräulein Marie" — die stören Sie — „Ich"? — die treiben sie aus ihrem Zimmer — „Ich"? An's offene Fenster. — „An's offene Fenster"? — Da wird sie noch kränker werden. — Was sagt ihr Rose, hat mich der Fremde gefragt — ist es wahr? — Er hat sehr betroffen ausgesehen.

— Ob's wahr ist, habe ich ihm zur Antwort gegeben — ob's wahr?

— Ihr irrt euch vielleicht; — meine Musik ist nicht so lärmend wie ihr meint.

— Herr Stephan, Sie zerreissen die Nerven.

— Scherz, Rose.

— Sie machen, dass sich die Leute am Fenster den Tod holen.

— Rose, ich weiss nicht —

Er wollte mir nicht glauben, Fräulein, meiner Lebtage hatte ich noch nicht solch einen Thomas gesehen. Nu, so soll er's denn wissen schwarz auf weiss, hab' ich gesagt. Lieber Herr, das Fräulein hat mir's selbst gesagt.

— Fräulein Marie?

— Ja, sie!

— Sie hätte euch gesagt?

— Sie selbst.

— Was, Rose, hat euch Fräulein Marie gesagt?

— Was? nun, weil der Herr es durchaus wissen wollen, sie hat gesagt: Ihr Spiel sey nicht zum Aushalten.

— O, Rose, ihr waret grausam.

Wie es da auf einmal so bitter in seinem Gesichte geworden!

— Und ihr sahet zu? —

— Wie er gelähmt schien!

— Und ihr bliebet gleichgültig?

— Wie er traurig geworden — das hätten Sie sehen sollen Fräulein. Aber er hat's jetzt — er hat's jetzt.

— Was saht ihr?

— Er weiss jetzt, wie es mit Kranken aussieht.

— Er wäre krank? —

— Krank? nun ich will's meinen.

— Rose, krank? gewiss? — seit wann? —

— Gestern, Fräulein, hab' ich einen Brief hinaufgetragen; Monsieur Stephan sass vor dem Kamine.

— Er ist krank, sagt ihr?

— Was macht Fräulein Marie, hat er mich gefragt?

— Es geht besser.

— Ich spiele ja nimmer, sagte er.

— Und Fräulein braucht sich nicht am Fenster zu erkälten.

— Auch diess, rief Marie, auch diess!

— O sie soll nicht leiden, sprach er — wenigstens nicht meinetwegen. Und jetzt, geht es besser?

— Bedeutend, sagte ich.

— Aber er sey krank, habt ihr gesagt, Rose?

— Er hat das Fieber, sagte die Frau.

— Herr Stephan, rief Marie.

— Ich hab ihm mit meiner Hand die Stirne befühlt. Sie brannte wie rothe Kohlen.

— Warum ist Herr Stephan krank, warum?

— Warum? das weiss ich nicht.

— Ihr wisst es nicht? — nein! ihr könnt es nicht wissen, äusserte Marie trüb.

— Aber Etwas anders weiss ich, fuhr Rose fort.

— Etwas anders?

— Darf ich's sagen?

— Rose! sprach das Mädchen mit ungewissem Ton, und in banger Erwartung.

— Darf ich es sagen, Fräulein?

— Darf ich es erfahren, sagte diese zagend.

— Müssen's nur nicht übel nehmen.

— Gewiss nicht, erwiederte sie sanft und bittend.

— Spielen Sie nimmer, Fräulein.

— Ich nimmer spielen?

— Spielen Sie nimmer!

— Es ist mir Bedürfniss.

— Der Arzt hat's verboten.

— Was kann mich's kümmern!

— Es ist ihrer Genesung nachtheilig.

— Ihr spasst.

— Gewiss, der Doktor will es nicht.

— Ach der Doktor, ich kann den Mann nicht leiden und weil ich es jetzt weiss, dass er es nicht will — so —

— Sie werden doch nicht — ?

— Thue ich's ihm gerade entgegen.

— So muss Herr Stephan leiden.

— Herr Stephan?

— Sie haben so eben erfahren, dass er krank —

— Musik lindert.

— Dass er das Fieber —

— Musik bringt Vergessenheit.

— Dass er äusserst reizbar.

— Musik stillt.

— Fräulein, nein, nein, Sie irren!

— Ich irre? —

— Ich könnte wiederholen, was mir Herr Stephan gesagt.

— So, hat euch denn Herr Stephan was gesagt?

— Ich habe die Phrase oft genug wiederholt, um sie zu behalten.

— Sprecht denn Rose, sprecht! Dem Mädchen ward bange.

— Er hat gesagt, äusserte Rose langsam, sich besinnend, um ja die Erklärung Stephan's wortgetreu mitzutheilen: Die Töne zerrten ihm an den Fasern seines Herzens, die Musik bewirke Effecte die, — die denen — ich weiss es nimmer — aber Fräulein, Sie verstehen.

— Welche Töne, welche Musik, fragte Marie ahnend.

— Die Ihre Fräulein. Sie machen des Abends Musik. Ihr Klavier steht über Stephan's Zimmer — die Musik dringt durch — er ist krank —

— Das hat er gesagt, Rose!

— Wörtlich.

Jetzt wurde auch Marie traurig. Sie ergriff einen Stuhl, setzte sich nieder und kam in Gedanken.

— Sie weiss nun Alles, sprach Rose, es wird Ruhe geben Ich habe dem Einen und dem Andern geholfen. Wir müssen Gutes wirken so viel wir können.

— Hört Rose, sagte nach einer Pause Marie, ihr seyd eine fleissige Böthin. Sagt Herr Stephan, ihr hättet den Auftrag ausgerichtet und sein Wunsch solle erfüllet werden.

— Schön, liebes Fräulein, das werde ich thun,

— Und dann sagt ihm noch etwas.

Rose horchte.

— Sagt ihm, er solle sein Spiel fortsetzen, wie gewöhnlich.

— Fräulein, —

— Rose, ich wünsch es —

— Ihre Nerven, der Musikreiz —

— Ich will es, sprach das Mädchen rasch.

— Sie wünschen's — Sie wollen's — aber für was wird mich Herr Stephan halten?

— Euch? — und warum?

— Warum? Erst bin ich hingegangen und habe gesagt: lieber Monsieur Stephan, es wohnt über Ihnen eine Kranke, der thut die Musik nachtheilige Wirkung. Fräulein wünschte, sie spielten nimmer.

— Ich hab' es nicht gesagt.

— Es wäre nicht zum Aushalten.

— Ihr habt mich nicht verstanden.

— Nicht verstanden? Mir scheint doch, die Worte —

— Ihr habt mich nicht verstanden — ich habe dies nicht sagen wollen — Rose, Rose, ihr macht mich elend und unglücklich.

— Fräulein Marie! —

— Ihr müsst überbringen, um was ich euch bitte, hört ihr's. Herr Stephan solle wiederum spielen.

— Aber Sie werden —

— Ich werde stille bleiben, bis er gesund ist. Fragt ihn, wie es ihm gehe, Rose, aber sagt ihm nicht — fragt ihn nur — ihr habt gesagt, es sey ein guter Mensch. — Er ist allein in fremdem Lande — Mitleid ist Pflicht — Mitleid thut wohl.

— Ey, ey, du Mitleid, sprach Rose vor sich hin.

— Sagt's ihm gleich, Rose — und ich will wissen, wie es ihm gehet — aber diess sagt ihr nicht, hört ihr's — diess sagt ihr ihm nicht!

— Rose wurde nicht recht klug aus der Sache.

— Ich bin den ganzen Tag zu Haus und auch den Abend — ich verlasse mein Zimmer nicht. Ich erwarte euere Antwort.

Marie ging. Es war jetzt schon mehr Klarheit in ihr, mehr Schmerz, Wonne und Bewusstseyn der Liebe.

2.

Wie muss es einem Menschen seyn, dachte Stephan, der sein Zimmer nicht verlassen hatte, wenn er es weiss, dass ihn ein anderer Mensch liebt, mit der ganzen Kraft seines Willens? — Wie muss es ihm seyn, wenn jede Ungewissheit verschwunden, wenn kein Zagen, wenn kein Zweifel mehr, wenn Alles, Schauen, Zuversicht, Wahrheit ist? — Wenn die Feenwelt mit ihren Seligkeiten vor ihm offen liegt, wenn er hineintreten kann, wenn ihn die reinen Lüfte umwehen, wenn der Erdenstaub zurückbleibt, wenn er nichts anderes mehr fühlt, als sein Glück? — Die Liebe ist eine Trauerinsel der Begeisterung. Da spricht man mit anderen Zungen, da scheint eine andere Sonne, da reifen andere Früchte, da singen andere Stimmen. Da ist Goldesreinheit, Goldesglanz. Da wandelt man auf Purpur und köstlicher Leinwand, da wehen keine Winde, da fordert unser Leib nichts mehr, da ist unsere Seele befriedigt, da ist die Erdenarmseligkeit vergessen, da bleibt selbst keine Erinnerung davon. Wie muss es einem Sterblichen seyn in diesem Zustande der Göttlichkeit, in diesem Zauberlande, in diesem Anschau'n des Herrlichen! —

Wenn ich's wüsste, ganz wüsste, wie es mir ahnet, ich componirte heute gleich den zweiten Theil meiner Sonate, das Scherzo. Da wollte ich dieses Glück der Liebenden schildern, ihre phantastischen Regungen und Bewegungen, da möchte ich die Silberfäden auffassen, die sich um ihre Herzen spinnen, da möchte ich den Nectar ausgiessen in meine Musik, wie er aus unsichtbaren Kelchen auf ihre Lippen rinnt. Das müsste eine Composition geben! Wenn ich's nur wüsste, wenn ich's nur wüsste! —

Unter diesen Ueberlegungen trat Rose ein.

— Wie geht es heute, Herr Stephan, fragte die Frau etwas verlegen.

— Ich hab's euch gesagt, Rose, entgegnete Stephan, ich werde krank seyn, so lang ich nicht spielen darf.

— Sie dürfen's, wiederholte schnell die Portiere.

— Was sagt ihr?

— Sie sollen's.

— Ich soll —

— Sie müssen's, man will's.

— Man will's, Rose —

— Ich komme nicht mehr aus mir selber, antwortete Rose verblüfft, aber, glauben Sie mir, man will's.

— Wer denn, Rose?

— Wer? — Fräulein Marie.

— In Wahrheit — Rose, in Wahrheit?

— Und Fräulein werden Sie nimmer molestiren, so lange der Herr noch krank ist.

— Ihr habt's ihr also gesagt?

— Alles! Sie sollen nur wiederum spielen.

— Ich darf wieder — Fräulein Marie erlaubt — sie will still bleiben bis ich wiederum gesund? Stephan hielt einen Augenblick inne — dann rief er freudig: — Rose, ich bin nimmer krank! —

Rose machte grosse Augen und meinte, sie wäre von Stephan zum Besten gehalten.

— Wir spielen, glaube gar, Komödie, sagte sie missbilligend.

— Wir spielen, entgegnete Stephan, (dessen freudige Aufwallung immer mehr zunahm), wir spielen, ihr sagt's, nur weiss ich nicht recht was — es scheint mir einen theuern Preis zu gelten, ich habe mein Leben eingesetzt.

— Rose verstand nicht.

— Aber, Rose, warum mich also hintergehen? Meine Musik sey nicht zum Aushalten.

— Mein Herr, wie ich die Ehre hatte zu bemerken,

daraus werde ein Anderer klug, ich kann es nicht. Nicht zum Aushalten — waren Fräulein Marien's eigene Worte, und — Fräulein behauptet, ich hätte sie nicht verstanden. Sie hätte diess nicht sagen wollen.

— Das hätte Fräulein Marie gesagt?

— Die Zeiten ändern sich, äusserte Rose; vor vierzig Jahren würde die Phrase keine andere Bedeutung gehabt haben.

— Was meint ihr aber, Rose, dass sie damit habe sagen wollen.

— Das mögen der Herr besser wissen; ich weiss es nicht.

— Was mag sie gemeint haben, sprach Stephan sinnend.

— Sie haben vorhin bemerkt, Monsieur Stephan, Sie seyen nimmer krank — das war nun wohl nicht — aber geben Sie sich zufrieden — es wird bald besser kommen; ich habe Ihre Commission ausgerichtet.

— Meine Commission?

— Ich habe dem Fräulein gesagt, dass Sie das Fieber hätten, dass Sie äusserst reizbar —

— Ich bin nimmer krank, Rose —

— Dass des Fräuleins Musik an ihrem Herzen zupfe, dass sie eine ungeheuere Wirkung hervorbringe.

— Rose, wirklich — ihr hättet's gesagt?

— O es hat getroffen, Herr Stephan; es hat getroffen — die Aeusserungen des Mädchens hab' ich behalten. Sie hat zwar gemeint, Musik sey Linderung,— aber nichts?— Nervenerschütterung ist's, Fräulein — Herr Stephan hat's Fieber.

— Rose, fühlt her, ich bin ruhig, es ist vorbei.

— Ach, wie sie ausgesehen! Es wurde auf einmal ganz düster auf dem kleinen Gesichtchen — sie hätte weinen mögen.

Stephan war nicht mehr weit vom Fieber.

Recht so, hab ich gedacht, warum hat sie mir auch Dinge gesagt, die sie nicht denkt.

— Ihr habt Fräulein Marie weh gethan, sie wird mich jetzt hassen.

— Hassen — Gott bewahre! das Gegentheil. Er soll wiederum spielen, hat sie gebeten, ich will's, und ihr geht jeden Tag Rose und fragt nach seiner Gesundheit; es ist ein Fremder; Mitleid thut wohl; sie werde nimmer spielen, bis der Herr gesund ist.

— O mein Gott — Alles dies! Was ist dir mein Herz, was ist dir? Du erzitterst, du bist fortgetragen — mir schwindelt.

Rose stand verblüfft und schaute Stephan verwundert an. Das ist eine verkehrte Welt, sprach sie.

— Aber Stephan sprang auf. Hier, Rose, hat sie was. Ich habe diesen Beutel gestern gefunden.

— Gestern — der Herr waren gestern nicht aus.

— Vorgestern?

— Auch vorgestern —

— Die vergangene Woche.

— Rose nahm sträubend das Angebotene.

— Geht zum Fräulein, sprach Stephan, hört ihr's, und sagt ihr, ich sey wiederum gesund. Sie solle spielen, ich müsse sie hören, Rose, hört ihr's, ich muss es, ich muss es.

Rose schüttelte den Kopf. Ist das nicht ein Fastnachtstag. Wir sind doch nicht im April. Schon gut, sprach sie, wir werden's ausrichten.

Als Stephan allein war, fiel er auf seinen Lehnsessel nieder. So ist es denn wahr, sprach er, sie liebt mich, — Marie! — Marie! — Weiter sprach er nichts. Aus seinen Augen fielen häufige Thränentropfen. Wer spräche von solch einem Zustande.

Nachdem sich die erste heftige Wallung gelegt, setzte

er sich an seinen Schreibpult, und schrieb den zweiten Theil seiner Sonate, das Scherzo.

IV.

Andante.

Aus A moll.

1.

Was wird mir Rose für Neuigkeiten bringen, dachte Marie wohl vielmal, und harrte ungeduldig auf der Böthin Rückkunft. Wird sie es Herrn Stephan recht ausgerichtet haben? die alten Weiber haben ein schwaches Gedächtniss, es fällt ihnen Manches aus dem Sinn. Ich möchte, dass er Alles wüsste. Was ich ihr aufgetragen ist nichts Uebles. Dann weiss es auch Niemand als Rose, Er und ich. Armer junger Mann! Also wegen meiner hat er nimmer gespielt, im Wahne, dass ich es wünsche, in der Hoffnung, mir dadurch wohlzugefallen. An dem ganzen Missverständnisse ist Rose schuld. Warum hat sich die Frau auch zwischen uns Beide gedränget, warum liess sie uns nicht harmlos wie wir waren, warum musste diess verborgene Glück bis in seiner Stille aufgespürt werden! Sie hat's freilich gut gemeint, und desshalb kann ich ihr auch nicht zürnen. Unsere besten Absichten geben manchmal zu schlimmen Ereignissen Anlass! Er ist krank, Rose hat gesagt, seine Stirne brenne wie Kohlen, er habe das Fieber. Dass es nur nicht ernstlich werde! Ich will mich stille verhalten, er soll durch mich nicht gestört werden, ich will meine Lieblingsphantasie in Gedanken herspielen, es ist diess denn doch auch eine Unterhaltung mit ihm, und unterhalten muss ich mich.

Er wird hoffentlich bald besser werden. Auch will ich für ihn beten.

Seit mich die Krankheit befallen, seit es mir so wehe thut in der Brust, seit meine Luftröhren nach Athem rangen, seither ergab ich mich ohne Klage in die Fügung. Ich weiss es wohl, das Uebel, woran ich leide, ist, wie man mir gesagt, nicht zu heilen. Ich war einem Kinde des Todes gleich, aber diese Voraussicht erregte keine Unruhe in mir. Sterben heisst Abschied nehmen, um sich wieder zu finden. Meine Mutter musste ich verlassen, das war schmerzlich, aber fand ich den Vater doch, der vor Jahren gestorben. Meine Gesundheit wich von mir, meine Kräfte schwanden, ich wurde bleich und welk, ich war wie eine Pflanze, der es an Saft fehlte. Es war mir Alles gleichgültig; ich schloss mich nirgends an. Es war mir Vieles zur Last. Ich hätte lieber gleich sterben mögen.

Und jetzt, jetzt kaum vierzehn Tage zwischen diesem Zustande der Ueberdrüssigkeit und heute, und wie Vieles ist anders. Ich bin an's Leben gebunden, ich möchte nimmer sterben. Es hält mich hier Etwas fester als der Tod. Es ist eine Hoffnung in mir aufgegangen. Ich glaube an ein frischeres Leben, ich erwarte Genesung. Ich müsste zu Viel zurücklassen, ginge ich jetzt fort – es wäre unerträglich.

Und doch ist immer das Weh in mir, und doch wird es nicht besser. Auf den Frühling hoffe ich unter Bangen, denn dies ist die Zeit, worin die Erde besäet wird, zur Erndte im Herbste.

Wie wunderbar, dem Zeitpunkte, wo die ersten Blumen aus der Erde blühen, sehe ich wie einem Ziele entgegen, wo ich still stehen soll. Bis dorthin reichen meine Gedanken und weiter nicht. Es liegt daselbst ein Schlagbaum mit schwarzen Farben. Komm' es wie es kann – ich will mich nicht quälen, denn was änderte meine Qual?

Jetzt aber habe ich noch einen Wunsch, vor allen

Dingen einen Wunsch, der muss erfüllt werden, und hiezu kann Rose helfen —

Rose erschien. Gelegener hätte sie nicht kommen können. Marie suchte sogleich ihr Vorhaben zu Stande bringen und Rosen für sich gewinnen.

— Da seyd ihr, Rose, eilte Marie der mit bedächtiger Miene eintretenden Frau entgegen.

— Wie geht's Herrn Stephan?

— Wie es ihm geht? — Fräulein, heut zu Tage ist man wie es Einem einfällt, krank oder gesund. So war's nicht zu meiner Zeit.

— Ich versteh' euch nicht.

— Ich eben so wenig, erwiederte Rose

— Was habt ihr sagen wollen?

— Was natürlich — gestern, Fräulein, verliess ich Herrn Stephan im Fieber.

— Er war bedeutend krank.

— Sein Kopf brannte wie helles Feuer.

— Ihr habt's gesagt.

— Brennt's doch meine Hand noch.

— Und jetzt — Rose? —

— Gestern, bemerkte Herr Stephan, er könne die Musik über seinem Kopfe nicht ertragen, sie strenge ihm die Nerven an, sie zupfe ihm am Herzen — sie bringe in ihm eine ungeheuere Wirkung hervor.

— Und?

— Nun, ist Alles anders!

— Wär's möglich!

— Der Kranke hat's Fieber nimmer, seine Nerven sind nimmer reizbar.

— Er dürfte wieder Musik hören? Sprecht Rose.

— Er dürfte, er will's, er fordert es, er sagt, es sey ihm wie das tägliche Brod.

— Er fordert's, sagt ihr, ist dies wirklich wahr?

— Wahr, Fräulein, nun, in meinem Alter. —

— Ich glaub's euch, Rose, aber seht — was ihr mir sagt — o ich weiss nicht — ihr könnt's nicht begreifen — mein Herz ist so voll.

Marie kehrte sich um und verbarg ihr Antlitz.

— Was haben denn Fräulein, glaube gar Sie weinen?

— Es ist nichts — mein Herz ist schwer — wenn ich nur recht weinen könnte.

— Warum denn? sagte die Frau verwundert

— Warum? — warum? — das kann ich eben nicht sagen — aber lasst es — ihr dürft mir die Bitte nicht abschlagen die ich an euch habe.

— Eine Bitte?

— Ihr müsst verschwiegen dabei seyn.

— Ich — soll — ich —

— Es muss wie von Ungefähr geschehen.

— Von Ungefähr?

— Das Ansehen einer Sache des Zufalls haben.

— Ich verstehe nicht. —

— Vor Allem soll's der Fremde nicht wissen — und — auch meine Mutter nicht.

— Ihre Mutter? —

— Rose, ihr habt mir so viel Gutes von dem Fremden gesagt.

— Was ich gesagt habe, war Wahrheit.

— Auch kann er so schön Musik machen, und weil er nun nimmer krank ist Rose, so möcht' ich ihn sehen. Marie hielt nach diesen rasch gesprochenen Worten inne, und schlug die Augen nieder.

— Ihn sehen, Fräulein? — Aber wie kann das geschehen?

— Durch euch, Rose.

— Durch mich?

— Ihr dürft nur wollen.

— Durch mich, Fräuleiu, ich wüsste doch nicht. —

— Nicht wahr, ihr thut's Rose?

— Aber, wie, wo, wann? — erwiederte die Frau unter Liebkosungen Mariens.

— Wie? durch euch — wo? in eurer Loge und zwar je eher je besser.

— Aber Fräulein —

— O Rose!

— Ihre Mutter —

— Wird's nicht erfahren.

— Wenn aber —

— Nach Allem ist es Zufall.

— Rose wusste nichts einzuwenden.

Heute ist Montag Rose, bestimmen wir die Sache auf nächsten Mittwoch.

Ihr lasst an diesem Tage Herrn Stephan zu euch rufen, unter dem Vorwande, ein Fremder wolle ihn sprechen.

— Aber —

— Bis Herr Stephan in Ordnung und herunter —

— Fräulein —

— Ist der Fremde fort.

— Aber die Wahrheit?

— Während dem haltet ihr Herrn Stephan unter irgend einem Gespräche auf — ich komme herunter.

— Sie Fräulein.

— Ich werde euch scheinbar was zu bringen haben.

— Und Herr Stephan? —

— Ich treff' ihn wie zufällig — seh' ihn dann Rose, ich hör' ihn vielleicht, ich werde ihn sprechen können?

— Aber Herr Stephan ist schüchtern — er wird sich entfernen.

— Ihr sucht ihn aufzuhalten.

— Was wird das geben, sagte Rose.

— Also auf nächsten Mittwoch in eurer Loge, um eilf Uhr.

— Ich zähl auf euch?

— In Gottes Namen sagte die Frau,

— Aber vergesst es nicht bis dorthin sind mir die Minuten wie Tage.

Zu was man sich hergeben kann in der Welt, sagte Rose wiederum und kehrte bedächtig, wie sie gekommen, in ihre Loge zurück.

— Also ihn sehen — zerre, Herz — zerre unter Schmerz und Freude, du wirst ihn sehen.

Bald erschien der Arzt mit der Mutter und man hielt sorgliche Berathung.

2.

Der Tag ging herum und der Abend kam. Bald ist's sieben Uhr, dachte Stephan, bald wird Marie spielen, bald werde ich ihr wieder antworten. Wie ergreift's mich, wenn ich an sie denke! wie mischt sich in meine Gefühle Freude, und mehr noch Wehmuth. Sie liebt mich, sie liebt mich — aber — es ist umsonst, dass ich diesen Gedanken zurückdränge, er kömmt immer wieder. Rose hat gesagt, es käme nun bald der Frühling, und der Frühling brächte Blumen und — den Tod!

Den Tod! — du hast es nicht gewusst, was zwischen diesen drei Buchstaben liegt; du hast nicht gewusst wie viel Dolchstiche darin, wie viel Entsetzen, wie viel Verzweiflung. Sterben ist vergehen, wie der Regentropfen auf einen heissen Stein gefallen und unsichtbar im Dunste aufgeschwommen; sterben, heisst sich verlieren, sich nimmer finden; sterben ist aufhören, aus dem Wege treten und verschwinden auf immer. Das hast du nicht gewusst, Frau, als du mir es so leichthin sagtest.

Oft zwar will ich mich täuschen und sagen, ihr Brustübel werde nicht die auflösende Wirkung herbeiführen, wie der Arzt es behauptet, es sey nicht wahr, was Rose angebe, das Mädchen welke mit jedem Tage mehr und verliere Kraft und Lebendigkeit. Oft möchte ich das Peinigende aus den Gedanken bringen, und dennoch quält mich unaufhörlich diese Idee.

Verlieren — was man kaum gefunden und was man liebt, wie schmerzlich ist dies Gefühl, wie erfüllt es mit tiefer Traurigkeit mit banger Sehnsucht!

Noch hab' ich sie nicht gesehen, mit keinem Blick; noch hab' ich keine Idee von ihrer Gestalt, und doch haben wir Alle Sinn für das Schöne, selbst im Zustande der Krankheit. Es gibt Gestorbene die schön sind, ehe die hässliche Verwesung ihren Ruin begonnen. Ich muss Marien noch sehen! —

Ich weiss nicht, wie ich aufgelegt; in dieser Stimmung könnte ich das Andante meiner Sonate schreiben. Ich möchte mit bunten Zügen den Schmerz der Liebe schildern, aber nicht die tobende Leidenschaft, nein den süssen, stillen Schmerz — die tiefe Sehnsucht, das leise Klagen der Seele und ihr verborgenes Weinen; was nur Gefühlssache und wozu ich keinen Ausdruck habe, was die Noten besser sagen könnten. Ich will es thun diesen Abend noch, gleich. —

Gerade aber schlug's sieben.

Im Zimmer oben regte sich Etwas. Das Klavier ertönte, Marie spielte die Rêverie. Mit so offener Seele hatte wohl noch kein Mensch einem Musikstücke zugehört, wie es Stephan that; er schien nur Ohr, es war nichts mehr um ihn, es war alle Welt in dieser einzigen Beschäftigung versunken.

Als Marie zu Ende gekommen, als sie den letzten Tact schmerzlich, wie einen Abschied verhallen liess (wäre es auch überweltliche Fügung gewesen?!) da

raffte sich der Jüngling auf und gab Antwort. Es war ein weiches Andante, der Erguss augenblicklicher Empfindung. Es hatte sich, ohne dass es Stephan wollte, sein Spiel zu einer Art Ganzem gestaltet, an dem nichts zu ändern war. Doch auch s e i n Spiel ging zu Ende. Marie lauschte immer noch.

Mein Andante ist fertig, sagte Stephan zu sich selber kommend; Dinte und Feder, damit es zu Papier gebracht werde. Es brauchte nicht lange und diese Musikabtheilung lag in Noten. Stephan überblickte das Ganze. Dann rief er nicht ohne Selbstzufriedenheit: das ist es ungefähr, was ich habe sagen wollen.

Er kleidete sich nun an, um auszugehen. Während dieser Beschäftigung sprach er: sie sehen — aber wie sie sehen? — Es ist schwer; die Mädchen werden hier in Paris besonders streng gehalten. Vielleicht könnte mir Rose behülflich seyn. Rose vermag viel; ich möchte mich überzeugen, ob das Mädchen wirklich so krank ist. Ich glaube es nicht; Die Menschen machen jedes Uebel schlimmer. Besonders sehen die Frauen Gespenster, wo keine sind. Dann möchte ich auch ihre Stimme hören. Die Stimme macht uns erst zu Etwas. Die Stimme ist Alles, die Stimme weckt Todte auf. Vielleicht gelingt es! — Er war mit dem Ankleiden fertig und verliess seine Wohnung.

Rose sass wieder in ihrer Loge. Stephan's Eintritt war ihr erwünscht.

— Also ganz wohl, Monsieur Stephan, fragte Rose.

— Ganz, erwiederte dieser, darf wiederum Musik machen, nur das hat mir gefehlt.

— Die Musik ist ein wunderliches Ding, bemerkte die Frau, sie macht krank und gesund.

— Fräulein Marie spielen recht hübsch, äusserte Stephan.

— Es macht mir immer Freude, wenn ich Fräulein Marie höre —

— Doch hab' ich jetzt noch einen Wunsch Rose, ich möchte die Klavierspielerin sehen.

— Sie sehen? — stellte sich die Frau überrascht, und wunderte sich zugleich über die Conformität der Wünsche beider junger Leute.

— Sie sehen — nur wie — nur wo! —

— Gehen der Herr zu Fräulein Marien's Mutter.

— Bin nicht eingeführt, entgegnete Stephan.

— Wenn auch, bemerkte Rose gleichgültig.

— Ueberdiess käme vielleicht das Mädchen nicht zum Vorschein.

— Warum nicht?

— Ihre Krankheit —

— Die geht nicht so weit.

— Dann Rose, ich will's euch eingestehen, ich habe den Muth nicht; es sähe die Sache zu sehr Etwas angelegtem gleich. Die Begegnung müsste mehr eine Art Zufall seyn.

— Also auch Zufall hier, dachte Rose.

— Ich weiss, fuhr Stephan fort, Marie kommt zuweilen zu euch herunter.

— Sie hat mir auf nächsten Mittwoch was versprochen.

— Auf übermorgen? fiel Stephan schnell ein. Wisst ihr um welche Zeit? —

— Nach dem Frühstück — gegen eilf Uhr.

— O dann geht's, dann gehts.

— Es geht, stellte sich die Frau wiederum verwundert? —

— Ich werde oben an meinem Fenster lauschen; seh ich Fräulein Marie zu euch kommen, flugs werde ich Hut und Stock nehmen. Ich muss den Schlüssel bei euch einhängen. Ihr findet einen Vorwand mich was zu fragen; ich trete ein, ich grüsse das Frauenzimmer, ich stelle

mich als kennete ich sie nicht. Ihr sagt nur ganz oberflächlich „Herr Stephan.“ Ich werde ganz oberflächlich fragen: „Rose, wer spielt denn Klavier über mir?“ — Ihr gebt dann zur Antwort: „Fräulein“ und zeigt auf Marien. Rose, Rose, wir haben's, der Plan ist charmant. Ich habe euere Zusage.

Geduld, junger Herr, Geduld, sagte die Frau, meine Loge ist nicht der Ort eines Stelldicheins.

— Wer spricht von Stelldichein, erwiederte Stephan— Es ist Zufall Rose, blosser Zufall, es gibt viele solche Zufälle im Leben, glaubt es nur.

— Aber Marien's Mutter? —

— Die kann's nicht übel deuten.

— Und Marie? die Mädchen sind schüchtern.

— Ich werde mich zu benehmen wissen.

— Was machen Sie aus mir, Monsieur Stephan?

— Ihr seyd eine Allerliebste — ihr —

— Still, Sie Schmeichler, keine Phrasen, ist nicht nothwendig.

— Also am Mittwoch.?

— Am Mittwoch, erwiederte die Frau.

— Nach dem Frühstück? —

— Um eilf Uhr.

— Und Alles zufällig — Rose, hübsch stille — schwatzt mir nichts.

— Gott behüte!

— Aber ich muss nun fort, zieht mir auf. —

Oft sucht man, sprach Rose als Stephan weg war, und findet nicht, und oft findet man und sucht nicht. So geht's eben in der Welt. Es geschehen gar wunderliche Dinge unter dem Monde. Wie es aber mit diesen zwei Leuten enden wird, das mag der Himmel wissen. Da machen sie Musik zu-

sammen, und können Eines das Andere nicht hören, erkälten sich am offenen Fenster, und müssen wieder Musik haben, und könnten's anders nicht aushalten. Zum klug werden ist diess nicht. Was mich jedoch noch mehr wundert, ist die Theilnahme, mit der sie von einander voll Lebendigkeit sprechen, wie Fräulein Marie gesprächig wird, wie sich Monsieur Stephan in Trauer setzt. — Ei, du mein Gott da steckt Etwas mehr dahinter. Jetzt wollen sie sich aber einander sehen. Nu, sich sehen, das hat nichts zu bedeuten. Ueberdiess geschieht es nur aus Zufall und wird jedem Geplauder Einhalt gethan.

Mit diesen Ueberlegungen beruhigte sich Frau Rose. Sie mochte überdies Manches zulassen, wozu ihre Geneigtheit für die jungen Leute ihr Anlass gab. Marie war schon längst ein liebes Kind, und Stephan der anspruchlose Mann blieb ihr nicht gleichgültig. Ueberdies dachte sie nicht an das, was kommen könnte, und war ausschliesslich mit den Dingen der Gegenwart beschäftigt. Aber das Benehmen Mariens und Stephans bei der ersten Zusammenkunft — auf diess war sie neugierig.

Frau Rose dachte nicht daran, wie von einer Stunde zur andern sich vieles ändern würde. —

V.

Finale.

Allegro molto agitato.

1.

Nachts um halb zwölfe kehrte Stephan nach Hause zurück. Rose sass noch und strickte.

Stephan setzte sich voll Missmuth und Aufregung in einen Stuhl.

Rose blickte den Jüngling an; sie sah wie er stürmisch aufgeregt war, aber sie sprach nichts.

— Nein, rief er endlich, eher hätte ich Alles gedacht.

— Ist Ihnen was begegnet?

— Etwas — Rose? — Sagt doch, ein Strich ist durch meine Rechnung —

— Durch Ihre Rechnung?

— Warum musste ich auch mein Wort geben! Warum musste ich, im Fall eines Widerrufes mich für eine unbezahlbare Summe verpflichten. Warum mich nicht genau nach dem Zeitpunkt erkundigen! Ich hätte lieber eine Woche meines Lebens darum gegeben!

— Rose wusste nicht, von was die Rede war.

— Aber jetzt muss ich, jetzt muss ich. Da gilt keine Ausrede, keine Entschuldigung.

— Von was spricht er nur?

— Kein Vorwand — man hat mich übrigens gesehen; bis morgen kann ich nicht todt krank werden.

— Bis morgen, fragte Rose erstaunt.

— Bis morgen Rose, muss ich nach England abreisen.

— Nach England?

— In London wird bei Hof ein Konzert gegeben; man hat mich zur Mitwirkung angegangen.

— Sie haben zugesagt?

— Unwiderruflich, sprach Stephan bitter.

— Nu, da setzt's schöne Guineen.

— Guineen, Rose — wenn's nur das! —

— Sieh doch!

— Aber komm' ich nicht nach Kontract, so muss ich als Entschädigung dem Unternehmer mehr auszahlen als in meiner Macht ist.

— Ey nun da geht man!

— Aber Marie — ich habe Marien sehen wollen.

— Das kann ja immer noch geschehen.

— Immer Rose, o ihr wisst es nicht, es presst mir Etwas das Herz zusammen.

— Wie wunderlich!

— Ich habe trübe Ahnungen.

— Einbildung.

— Nein, Rose, nicht Einbildung Wenn ihr da hineinschauen könntet.

— Aher was denken Sie denn?

— Was ich denke? — Ich weiss es nicht; es ist mir nicht recht klar; es ist mir nur bang; ich habe eine ausserordentliche Angst in mir.

— Das kommt vom Blute, bedeutete Rose.

— Vom Blute? — das Schicksal — die Zukunft liegt in unserem Leben.

— Müssen zu Blutigeln greifen.

— Was ist zu thun, heute Nacht noch muss ich meine Koffer packen, morgen in aller Frühe abreisen.

— Bleiben der Herr lange fort, fragte Rose?

— Eine Ewigkeit, drei Wochen.

— Die gehen zu Ende, lächelte die Frau.

— O es wird lange dauern!

— Während dem kann Fräulein Marie gesund werden.

— Sage ihr Rose, sie solle meine Phantasie fortspielen — jeden Abend um sieben Uhr. Ich werde ihr antworten.

— In London?

— In London — die Töne fliegen durch die Luft.

— Das wäre doch seltsam, sagte die Frau ungläubig.

— Und sagt ihr auch, dass ich gezwungen gewesen, abzureisen.

— Ich will es ausrichten.

— Dass ich lieber hätte bleiben mögen.

— Versteht sich.

— Dass ich der Sclave meines Versprechens.

— Es wird spät, Monsieur Stephan, sprach die Frau, nach der Wanduhr blickend.

Dass ich einen Wunsch gehabt, einen einzigen Wunsch.

Rose blickte den Jüngling an.

— Ihr dürft es, sagt ihr, dass ich sie hätte sehen mögen vor meiner Abreise.

— In diesem Stücke, dachte Rose, treffen die Wünsche zusammen. Es ist freilich auch ein Strich durch Fräulein Mariens Rechnung.

— Dass ich dies Glück auf meine Rückkehr aufspare.

— Es ist auch dann Zeit, meinte die Frau.

— Dass ich bis dorthin jeden Augenblick zähle.

— Sie wird's nicht weniger, dachte Rose.

— Und bittet sie, dass sie den armen Künstler nicht vergesse — hört ihr's?

— Ey warum denn — rief Rose.

— O mein Kopf!

— Gute Nacht, Herr Stephan, regte die Pförtnerin ihren Besucher zum Aufbruch an.

Wünsche mir eine gute Nacht. Ich will bis an den Morgen wachen, und an Marien denken. Schlafen könnte ich doch nicht.

Er ging. Den andern Morgen um sieben Uhr sass er im Eilwagen, der nach Calaix fuhr.

Wie habe ich unruhig geschlafen, sagte Marie, als sie aufgewacht war. Wie strichen mir wirre Dinge durch

die Sinne; wie war die Zeit der Ruhe eine wahre Folter. Es schreckten mich böse Gesichte, es neckte ein Traumbild nach dem andern, eines wie das andere unentfliehbar. Jetzt selbst da ich wache, bin ich nicht viel ruhiger geworden.

Jch will an Herrn Stephan denken, er ist mir so nah, er ist unter mir. Jch will an ihn denken.

Bis morgen werde ich ihn endlich sehen; bis morgen. — Sie hielt eine Weile inne.

Wie bin ich so traurig, fuhr sie dann fort, wie ist es vergeblich dass ich mich zu zerstreuen suche, und wie thut mir die Brust weh; viel weher als sonst. Es ist bald mit meiner Hoffnung zu Ende; ich werde immer elender; die Kleider haften nimmer an mir, ich werde bald nur noch ein Schatten seyn. Sie seufzte tief.

Lieben auch Gestorbene noch, fragte sie nach einer Weile ernster Stille. Haben sie noch Erinnerung; denken sie noch an die, welche leben, Und sie, die nicht gestorben sind, behalten sie auch die Todten lieb? — das möchte ich wissen, ich möchte wissen ob Moritz (es war das erste Mal dass Marie Stephan bei seinem Vornamen nannte) ein treues Gedächtniss hat, ob er auch noch an mich dächte, wenn ich gestorben wäre! —

Marie war bleich wie eine Auferstandene als sie diese Worte sagte. Es leuchtete Ungewissheit über diese Fragen, wie eine heisse Gluth aus ihren Augen.

Es war in ihr eine stumme Mahnung, es klang um sie herum wie Zeichen zum Aufbruch, sie hörte die Stimmen, nur verstand sie nicht die Deutung.

Wenn nur Rose käme, dachte sie, Rose hat mit Herrn Stephan gesprochen; sie ist ein Glied zwischen uns Beiden. — Sie bringt uns gewöhnlich das Brod vom Bäcker um diese Zeit — heute will ich sie hereinführen.

Rose kam nicht lange nachher. Marie hiess sie eintreten. Die Frau war verlegen. Wie es Marien sa-

gen, dass Herr Stephan verreis't? Gesagt muss es seyn.

— Warum seyd ihr so wortkarg, Rose?

— Habe nicht ausgeschlafen, antwortete die Frau.

— Nicht ausgeschlafen?

— Herr Stephan kam spät nach Haus.

— Ihr könntet's am Morgen einbringen.

— Und ist diesen Morgen früh wieder fort.

— Schon ausgegangen?

— Ausgefahren, Fräulein, zu Paris hinaus, im Eilwagen.

— Was sagt ihr?

— Jch sage, Herr Stephan sey wirklich auf dem Wege nach London.

— Nicht möglich!

— Freilich möglich.

— Morgen eben ist Mittwoch — warum habt ihr mir das nicht früher gesagt?

— Fräulein, ich hatte es früher nicht gewusst.

— Ihr habt's nicht gewusst?

— Vor gestern um halb zwölf Uhr nicht.

— Aber nach London, was thut Herr Stephan in London.

— Was ist eben die Musik — er muss am Hof spielen.

— Er hätte nicht fortgehen sollen, sagte Marie betrübt.

— O er wäre lieber geblieben, Fräulein.

— Ihr meint's Rose?

— Jch mein' es —? Ich bin dessen gewiss — das war eine Scene!

— Jetzt ist er fort! meine Ahnung, rief Marie.

— Ich sah ihn heute wie gestern.

— Herrn Stephan?

— Er war niedergeschlagen, muthlos — ei, was sage

ich. — Er sah einem Menschen gleich der nichts klares mehr denkt.

— Er ist fort! Wirklich fort? —

— Fräulein, ich hab's noch nicht gesagt, aber der Herr Stephan hat nur einen Gegenstand der Unterhaltung.

— Er spricht von Musik.

— Von Etwas das ihm lieber ist als Musik, er spricht von Ihnen Fräulein. —

— Rose, was sagt ihr?

— Die lautere Wahrheit.

— O mein Gott!

— Er hoffte sie zu sehen, er hatte nur diesen Wunsch, er erwartete am morgenden Tage seine Erfüllung.

— Er hätte hier bleiben sollen.

— Er konnte nicht, 's war unmöglich; wenn er zurück sein wird, muss er's Ihnen selbst erzählen.

— Wenn er zurück!

— In drei Wochen

— Werde ich ihn wieder sehen?

— Freilich, Fräulein!

— Ich weiss es nicht Rose?

— Die Luft wird schon bedeutend linder, bemerkte die Frau, der Frühling bringt sicherlich wohlthätige Wirkung.

— Ich glaub' es nicht.

— Wenn die Vögel wieder singen da wirds einem wohl um's Herz.

— Ich werde sie nimmer hören.

— Fräulein, das sind schwarze Gedanken, denen muss man nicht Raum geben.

— Rose, die Gedanken sind unausweichbar wie der Schlaf der über den Menschen kommt.

— Aber warum denn so traurig, liebes Fräulein?

— O Rose, er ist fort und mir däucht, ich werde ihn nie sehen, nie — nie!

— Ey Grillen! seyen Sie heiter. Sieh da, glaube gar —

Marie hatte sich auf einen Stuhl gesetzt und verbarg ihr Gesicht. — Warum bin ich nicht schon gestorben, sprach sie, ich habe einen unendlichen Schmerz in mir.

— Sie sollen nicht sterben, Sie werden nicht sterben; seyen Sie nur ruhig; will oft zu Ihnen kommen, das wird schon vergehen; glauben Sie mir, das wird sicher vergehen.

— Nein, lispelte Marie, nein, das vergeht nicht.

Rose entfernte sich; sie war verständig genug, Marien nicht weiter trösten zu wollen. Es gibt Zustände im Leben, wo Trost verwundet, und wo es mehr Achtung für das Unglück beurkundet, wenn man dem Schmerze es zulässt sich frei zu zeigen.

2.

So gingen jetzt die Tage herum. Marie litt und verwelkte immer mehr.

Die Witterung wechselte erstaunlich; schwere gährende Lüfte lagerten sich in die Gassen; die Erde hauchte feuchte Dünste aus. Es war die Zeit wo die Schneeglöckchen aus der Erde spriessen, wo die Blumen kommen, und die Zeit, wo unheilbare Brustkranke ihren Leiden zu unterliegen pflegen.

Marie musste schon länger das Bett hüten; ihre Entkräftung nahm ausserordentlich schnell überhand, die Krankheit übte eine volle Willkühr über das zarte Leben.

Manchmal verfiel sie in fieberhafte Zustände, war in langer Geistesabwesenheit und sprach verwirrte Dinge, woraus die alte Rose allein klug zu werden im Stande gewesen. Aber Rose behielt Alles für sich; darum waren die Fieberreden keinem Menschen deutlich.

In ihrer Krankheit, die sie der Auflösung zu nähern schien, dachte Marie noch an Stephan mit einem schmerzlich tröstenden Gefühle, worüber wir nichts sagen können. Sie hatte beinahe Gewissheit dass sie ihn nimmer sehen würde; sie war unendlich elend. Sechszehn Tage waren herum. Der Arzt kam jeden Tag in's Haus; mit jedem Tage zuckte er mehr die Achsel; seine Hülfe konnte nimmer ausreichen.

Als er nun eines Morgens fortgieng, stand Rose ängstlich unter der Thüre. „Wie gehts Herr Doctor?"

— Schlimm Frau Rose.

— Immer schlimm?

— Mir ist vor dem Tage bang, ich weiss nicht ob wir zu Ende kommen, entgegnete der Arzt und ging.

— Heute soll Stephan zurückkehren, rechnete Rose; drei Wochen sind herum. Heute haben wir den siebenzehnten April. Herr Stephan schrieb, man solle für diese Zeit seine Wohnung bereit halten.

Stephan ist wirklich auch auf dem Rückwege nach Paris. Er sitzt allein im Coupé des Eilwagens und gäbe den Pferden Flügel, wenns möglich wäre, und rückte die entfernten Gegenstände zusammen. Aber alles geht seinen gewöhnlichen Gang. Es kümmert sich nichts um die Unruhe des Jünglings, nichts um seine brennende Sehnsucht.

— Beinahe noch einen halben Tag muss ich's aus halten, sprach er; nach des Postillons Aussage kommen wir erst gegen sechs Uhr Abends in Paris an; jetzt ist's erst zehn Uhr. Was soll ich beginnen bis dorthin? Es quält mich ausserordentlich, und ich weiss nicht, ist es Erwartung, ist es der leidenschaftliche Wunsch, Marien zu sehen, oder wenigstens in ihrer Nähe zu seyn, aber es schnürt mir

die Brust zusammen und durch mein Hirn zucken sprühende Gluthen.

Ich möchte an etwas denken, mich mit etwas beschäftigen, doch ich bin schrecklich zerstreut, die Gefühle jagen mich wie Gespenster, die Gedanken tauchen in mir auf, wie Irrlichter auf Kirchhöfen, es ist Walpurgisnacht in meinem Innern.

Er schaute zu den Schlagfenstern des Wagens hinaus. Ueberall ist, seit Tagen, der Schnee zerronnen, die Gräser sprossen schon, die Bäume bekommen Knospen, die Vögel flattern umher und auch Käfer summen. Der Frühling kommt aus allen Enden. Die Sonne hat wieder Strahlen und Wärme. Dieser Anblick sollte mich erfreuen, das frische, junge Leben nach dem starren Tode, nach der kahlen Erde, und aus meiner Freude ist Wehmuth, aus meinem Lachen ist Weinen, aus meinem Frieden ist Kampf geworden. — Meine Geister haben sich empört, sie werden von einem bösen Feinde verfolgt.

Wenn ich Gesellschaft hätte, könnte ich mich unterreden, aber da sitz' ich allein. In London hab' ich das Coupé für mich genommen, um meinen Gedanken nachzuhängen. Ich hatte im Sinne, unterwegs meine Sonate zu componiren, um bei meiner Ankunft in Paris damit fertig zu seyn. Ich hatte die Sonate Marien widmen wollen, gleich bei meiner Ankunft die Schrift überreichen, aber — noch bin ich nicht fertig.

Er zog Bleistift und Papier heraus und schrieb während einiger Zeit ohne Unterbrechung. Die Noten fielen mit Blitzesschnelle auf das Papier, ein Tact folgte nach dem andern; es war eine lebensathmende Schöpfung.

Bald bin ich zu Ende sagte dann Stephan wieder. Aber wie wird mir doch —! es umnachtet meine Sinne, ich weiss keinen Ausweg mehr zu finden, ich habe mich in dem Gewinde der Töne verirrt; wenn ein Mensch diese Harmonien sähe! wie bin ich zu diesen Accorden ge-

kommen, zu diesen herzzerreissenden Accorden! das schneidet durch die Seele, das sind kreischende Stimmen, das ist Verzweiflung — das ist Tod! —

Stephan riss ein Fenster auf und haschte nach Luft. Es war ein starrer Kampf in ihm, es zerrte ihn wie mit Zangen an den Fasern seiner Seele.

So weit wäre ich, sprach er dann zitternd, so weit; aber noch bin ich nicht fertig, es fehlt mir immer das Ende: wie ich auch schliessen möchte, drängt sich eine eiserne Hand dazwischen und taucht meine Feder in das Oel der Vernichtung.

Ich muss mich dem Geiste ergeben, der mich erfasst hat, ich muss es; ich bin für mich selber nichts mehr; ich bin nur noch das Instrument, ich kann nicht widerstreben.

Stephan schrieb; mit dem letzten Accorde schauderte er zusammen; Bleistift und Papier entsank seinen Händen, er blieb eine lange Zeit wie gelähmt liegen.

Als er zu sich gekommen war, rollte der Wagen auf dem Pflaster von Paris. Das Gerassel weckte den Entschlafenen. Er raffte sich empor und erblickte rings um die Häuser, die tausendköpfige Bewegung, die tausenderlei Zerstreuung der Weltstadt.

Da sind wir denn, rief Stephan, die Prüfung ist vorbei, eine kurze Stunde noch und ich werde bei Rosen, ich werde bei Marien seyn, dann soll mich nichts mehr trennen.

Man kam in den Hof der Messagerien, man stieg aus. Stephan gab seine Effecten einem Postträger, nahm ein Cabriolet und flog nach seiner Behausung.

Wie schlug sein Herz, je näher er dem Orte seiner Bestimmung kam. Der Kutscher hielt; Stephan sprang heraus. Es sind noch zwölf Minuten bis sieben sprach

Jener, wir haben nur sechs gebraucht um eine halbe Stunde Wegs zu machen.

Stephan warf dem Manne ein Geldstück zu und eilte in's Haus.

Da sass Rose mit verweinten Augen in ihrem Lehnstuhl. Stephan erschrack, der kalte Schweiss rann ihm über die Stirne, er ahnete Unglück. Rose, was ist, was gibt's? —

Rose weinte mehr.

— Aber sprich Rose, was ist geschehen?

— Die arme Marie!

— Rose um Gotteswillen!

— Es ist zu spät, Herr, es ist zu spät!

— Was — zu spät — Marie — — —'

— Sie wird wohl jetzt gestorben sein.

Stephan stand vernichtet. Er sprach nichts. Seine Zunge versagte ihm den Dienst.

O es ging schnell, seufzte Rose.

— Gestorben! sprach mit bebender Stimme der Jüngling.

— Ich war eben noch oben; man hat die Mutter weggebracht. Es waren nur zwei Wärterinnen da und der Arzt; man harrte jeden Augenblick auf den letzten Athemzug. —

— Sie wäre also — — vielleicht — — — Rose, ich muss sie sehen!

Mit diesen Worten lief Stephan wie ein Wahnsinniger zur Thüre hinaus, in den vierten Stock. Keuchend kam er oben an, öffnete und war im Zimmer.

Da stand der Arzt und die beiden Wärterinnen.

Stephan warf sich über's Bett. Marie, rief er, Marie hörst du mich? Marie da bin ich —! Mariens Gesichtsmuskeln zuckten.

— Marie, du sollst nicht sterben. Stephan ergriff ihre Hand.

Es war eine tiefe Stille.

— Marie! rief Stephan wiederum, Marie!

Da öffnete Marie die brechenden Augen und blickte Stephan an. In demselben Augenblick seufzte sie tief und schloss die Augen wieder.

Der Arzt nahte sein Ohr und horchte. Es hat ein Ende sprach er.

Stephan starrte ihn an.

Sie ist todt, sprach der Arzt

Todt! — schrie Stephan und stürzte ohnmächtig zu Boden.

Vier Tage lag der junge Mann bewusstlos in seinem Zimmer. Marie war begraben worden. Rose stand ihm liebreich zur Seite. Sie vermied von Marien zu sprechen. Als Stephan wieder zu Kräften gekommen war, verliess er Paris. Unter den nachgelassenen Papieren des bald darauf verstorbenen Componisten fand sich die Sonate als eine der merkwürdigsten Tondichtungen.

Rose behielt Marien und Stephan in langer Erinnerung.

Paris im März 1841.

Ferdinand Braun.

XVIII.

Abhandlung über

Tonarten und Tonleitern.

Es gibt in der Musik verschiedene Tonarten und verschiedene Tonleitern. Die Beschaffenheit einer Tonleiter bestimmt (vermöge der ihr eigenthümlichen Harmonie) die Tonart. In jedem Musikstück ist irgend ein Ton Grundbasis; dieser und die nach ihm gebildete Tonleiter, so wie die derselben eigenthümliche Harmonie, sind dann in einem Musikstücke vorherrschend, bestimmen die Tonart; wesshalb man sagt: jedes Tonstück geht aus irgend einer Tonart, irgend eine Tonart ist die herrschende. Wir müssen nun zunächst lernen, woran man erkennt, welches die herrschende Tonart eines Musikstückes ist, wie viele und welche Tonarten es giebt, und was in jeder Tonart zn beobachten ist! —

Es gibt zweierlei Tonarten-Gattungen:

I. Harte, (Dur, majeur, maggiore, sharp) und

II. Weiche, (Moll, mineur, minore, flat.)

Jeder im Bereich einer Octave liegende Ton kann Grundnote, Basis einer harten oder weichen Tonart sein. Wir könnten also *ceses*, *ces*, *c*, *cis* und *cisis*, *deses*, *des*, *a*, *dis* und *disis* etc. Dur und Moll, kurz so viele harte und weiche Tonarte haben, als es verschieden benannte

Töne gibt. Es werden aber in der Regel — aus später einleuchtenden Gründen — nur 24 Tonarten angenommen; nämlich 12 harte und 12 weiche. Erkennen lassen sich diese Tonarten an der Vorzeichnung, welche, wie wir bald sehen werden, in ♯ oder *b* besteht.

Harte Tonarten mit Vorzeichnung von Kreuzen.

Als Haupt- oder Stammtonart nimmt man *C dur* an. Suchen wir zunächst die Tonarten mit Vorzeichnung von ♯ und zwar die harten, so dienet zur Richtschnur, dass dieselben quintenweise — aufwärts gezählt — aufeinander folgen. Es kommt also nach *C dur*, — als fünfte Stufe davon aufwärts (da die erste immer mitgezählt wird):

G dur, dann
D „ „
A „ „
E „ „
H „

In *C dur* ist nichts vorgezeichnet; jede spätere Tonart erhält ein Kreuz und zwar vor den der Tonart unmittelbar vorangehenden Ton; also in *C dur* vor *f* (welches dem *g* unmittelbar vorangeht) in *D dur* vor *c*, in *A dur* vor *g*, in *E dur* vor *d* und in *H dur* vor *a*. Das Kreuz welches in einer Tonart steht, bleibt in der nächsten und kommt ein neues dazu. Wir haben also in *G dur* ein ♯ nämlich *fis*, in *D dur* aber zwei, weil das *fis* von *G dur* bleibt und *cis* noch dazu kömmt.

In *A dur* findet man drei Kreuze, *fis*, *cis* und *gis*; in *E dur* vier, *fis*, *cis*, *gis* und *dis*; in *H dur* aber fünf, *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*. Die Vorzeichnung von *C dur* bis inclusive *H dur*, siehe Figur 50.

Die Kreuze müssen auf dem Notensystem in der Reihenfolge geschrieben werden, wie sie nach einander folgen,

also in *H dur* z. B. nicht etwa: *cis*, *fis*, *ais*, *gis*, *dis*, sondern: *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*.

Wir haben nun gesehen, wie man von der Stammtonart *C dur* aus, die folgenden harten Tonarten sammt ihren Vorzeichnungen findet und könnten, in der angegebenen Weise fortfahrend, noch weitere Tonarten sammt ihren Vorzeichnungen finden, wollten wir uns nicht auf die oben angegebene Zahl der üblichen Tonarten beschränken. Sieht man die Vorzeichnung irgend einer Tonart allein und weiss nicht schnell, welche Tonart diese Vorzeichnung andeutet, so gehe man von dem letzten ♯ eine Stufe aufwärts, dann findet man den Namen der Tonart; denn, da der der Tonart vorangehende Ton erhöht wird und die Vorzeichnung bildet, so ist auch der auf die Vorzeichnung folgende Ton der Name der Tonart. Z. B. wenn *fis* und *cis* vorgezeichnet ist, so bezeichnet diess die Tonart *D dur* denn nach dem letzten ♯ cis, folgt *d*. Die Vorzeichnung *fis*, *cis*, *gis* und *dis* gilt für die Tonart *E dur*, denn nach *dis* (dem letzten ♯ von den vieren dieser Vorzeichnung) folgt *e*. Man wird also jetzt jede harte Tonart mit Vorzeichnung von Kreuzen finden oder erkennen können; gehen wir also weiter zu den Tonarten mit Vorzeichnung von *Been*.

Harte Tonarten mit Vorzeichnung von *Been*.

Auch von diesen Tonarten ist *C dur* Stammtonart. Entweder eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts folgt immer die nächste Tonart. Von der gefundenen Tonart wieder eine Quinte aufwärts befindet sich derjenige Ton, welcher durch ein *b* erniedriget werden muss und dann die Vorzeichnung dieser Tonart bildet.

Um nun nicht ein Mal auf-, das andere Mal abwärts zu zählen, ist es am rathsamsten, sowohl zum Auffinden der Tonart als wie der Vorzeichnung, jedesmal eine Quarte aufwärts zu zählen. Man kömmt demnach von *c* eine

Quarte aufwärts auf *f*. nach *C dur* folgt also *F dur*; von diesem *f* wieder eine Quarte aufwärts findet man *h*; dieses *h* wird erniedriget zu *b* und ist die Vorzeichnung von *F dur*; *F dur* hat also ein *b* vor *h*. Auch hier wird die erste Stufe immer mitgezählt und der in einer Tonart erniedrigte Ton, bleibt es auch in den folgenden. Diesem nach kömmt man von *C dur* auf

F dur, dann auf
B ,, ,,
Es ,, ,,
As ,, ,,
Des ,,

In *F dur* ist ein *b* vor *h*; in *B dur* sind zwei *b*, eines vor *h* und eines vor *e*; in *Es dur* drei, *b*, *es* und *as*; in *As dur* vier, *b*, *es*, *as* und *des*; in *Des dur* endlich fünf, *b*, *es as*, *des* und *ges*.

Die Vorzeichnungen von *C dur* bis inclusive *Des dur* siehe Figur 51.

Auf diese Weise fortfahrend, könnte man auch noch weitere Tonarten mit Vorzeichnung von *Been* finden. — Was das Erkennen der Tonarten nach der Vorzeichnung betrifft, so ist zu bemerken, dass auch die *Been* in bestimmter Folge kommen müssen, als: *b*, *es*, *as*, *des*, *ges* und, dass, da man allemal von einer Tonart eine Quarte aufwärts steigt um die Vorzeichnung derselben zu finden, die Vorzeichnung der einen Tonart zugleich der Name der nächstfolgenden Tonart ist; also das *b* in *F dur* ist der Name der nächsten Tonart; nach *F dur* folgt *B dur*, — das *es* in *B dur* ist der Name der nächstfolgenden Tonart u. s. f.

Wenn man demnach erkennen will, welche Tonart eine Vorzeichnung bezeichnet, so sieht man auf das vorlezte *b* einer Tonart, dann hat man den Namen derselben; z. B. vier *Be-b*, *es-as* und *des* sind vorgezeichnet; das vorletzte heisst *as*, es ist also mit vier *Been As*

dur bezeichnet. Bei 3 *Been*, *b*, *es* und *as*, heisst das vorletzte *es*, wir haben also mit drei *Been Es dur* u. s. f.

Es versteht sich wohl von selbst, dass man die Tonarten und ihre Vorzeichnungen nicht wie angegeben, aufsuchen müsse; es ist vielmehr die Art, wie es geschehen kann, nur angegeben, um sich die Sache, so lange sie nicht fest im Gedächtnisse steht, zu erleichtern. Weiss man, welche Tonart eine Vorzeichnung bedeutet, so ist diess genug; mag man es nun von der Stammtonart aus nachzählen oder bereits memorirt haben; jedenfalls aber dürfte das Aufsuchen nach den angegebenen Regeln das Memoriren erleichtern und das richtige Bezeichnen befördern.

Vorzeichnung der weichen Tonarten.

Die weichen oder Molltonarten haben keine eigene Vorzeichnung, sondern entlehnen dieselbe von den harten oder Durtonarten. Eine und dieselbe Vorzeichnung kann also zwei verschiedene Tonarten bezeichnen, eine harte und eine weiche. *)

Eine kleine Terz von jeder Durtonart abwärts befindet sich diejenige Molltonart, welche einerlei Vorzeichnung mit der Durtonart hat. Wenn also nichts vorgezeichnet ist, so geht das Musikstück aus *C dur* oder *A moll* da *a* die kleine Terz von *c* abwärts ist. Drei Kreuze bilden die Vorzeichnung von *A dur* oder *Fis moll*; zwei *Be* jene von *B dur* oder *G moll* u. s. w. Wir wollen die Vorzeichnungen, sowohl mit *Kreuzen*, wie auch mit *Been* bei Figur 52. betrachten und bemerken: dass dort die grossen Buchstaben die Namen der harten und die kleinen Buchstaben die Namen der weichen Tonarten

*) Wann die Vorzeichnung eine weiche, wann eine harte Tonart bezeichnet, kann jetzt noch nicht verstanden, wird aber seiner Zeit erklärt werden.

bezeichnen; auch sind daselbst mehr als die üblichen 24 Tonarten (12 harte und 12 weiche) angegeben; welche davon practischen Warth haben, wird die Folge lehren. *)

Bedeutung und Dauer der Vorzeichnungen.

Auf Seite 127 u. 128 wurde gesagt, dass es wesentliche und zufällige Intervalle gäbe, ohne dieselbe an jenem Orte näher zu erklären. Hier wollen wir zwar Weiteres darüber sagen, werden aber später noch einmal darauf zurückkommen, weil wir bei dem zu verfolgenden System so verfahren zu müssen glauben. Zufällig nennt man jene Erhöhung oder Erniedrigung, wenn sie vor einer Note steht, welche dadurch momentan, auf die Dauer eines Taktes **) verändert, erhöht oder erniedrigt wird; wesentlich aber heisst die Erhöhung oder Erniedrigung, wenn sie gleich am Anfange eines Tonstückes unmittelbar nach dem Schlüssel steht, in welchem Falle sie

*) Die Figur 52 schliesst bei den *Kreuzen* mit *Gis* und bei den *Been* mit *Fes dur*, weil nach *Gis dur*, *Dis dur*, nach diesem *Ais dur* u. s. w. kommen würde und sich nun die Doppelkreuze in derselben Reihe wiederholen müssten, wie vorher die einfachen; ebenso wieder von *Fes dur* an die Doppelbeen wie früher die einfachen folgen und noch eine Reihe imaginärer Tonarten erscheinen können. Dass *Cis* und *Des*, *Fis* und *Ges dur* u. dgl. ebenso miteinander verwechselt werden können, wie die Töne *cis* und *des* oder *fis* und *ges* etc., dass der Unterschied nur auf dem Papiere (siehe pag. 125. u. 126.) ist leicht begreiflich. Welche Schreibart man vorzieht, ob *cis* oder *des*, *fis* oder *ges* u. dg. findet sich im Laufe der Praxis von selbst.

**) Was hier und an mehreren Orten von Takt oder Rhythmus, Tempo u. dgl. vorübergehend erwähnt werden muss, wird s. Z. ausführlicher erklärt werden, wenn die genannten Gegenstände zur Sprache kommen.

die Vorzeichnung einer Tonart bildet und durch das ganze Musikstück gilt, soferne nicht eine, ebenfalls nur im Laufe eines Taktes gültige, Auflösung diese Vorzeichnung annullirt. Auch kann die Vorzeichnung, oder ein Theil davon, auf längere Zeit ungültig erklärt werden, wie aus den Figuren 53—56. zu ersehen ist.

Die verschiedenen Bezeichnungen am Anfange eines Tonsatzes folgen in nachgenannter Weise: *a*, der Schlüssel; *b*, die Tonartenvorzeichnung; *c*, die Bezeichnung der Taktart; *d*, die Tempobezeichnung. (Siehe Figur 53.) Schlüssel und Tonartenvorzeichnung wird häufig am Anfange jeder Notenzeile (System) gemacht; wo man diess unterlassen will, setzt man (nachdem Beides bereits einmal angezeigt war) am Anfange der Notenlinie zwei senkrechte Striche, welche dann so viel bedeuten, als wenn Schlüssel und Vorzeichnung nochmals geschrieben worden wären. (Figur 54.) Der Takt jedoch wird nur am Anfange, nicht aber in jeder folgenden Linie angezeigt. Sollte im Laufe des Stückes Ton- oder Taktart, oder selbst beide wechseln, so wird diess am betreffenden Platze angebracht wie bei Figur 55. und 56. Ein weiteres über die Tonarten, deren Verwandtschaft u. dgl. kann erst später (namentlich nicht vor Erklärung der Tonleitern) verstanden werden. Zunächst wollen wir aber die üblichen 24 Tonarten (12 harte und 12 weiche) besonders aufzählen und damit dann für jetzt diesen Gegenstand verlassen.

I. Harte Tonarten.		*II. Weiche Tonarten.*	
1. C.	Dur	1. A.	Moll
2. G.	„	2. E.	„
3. D.	„	3. G.	„
4. A.	„	4. Fis	„
5. E.	„	5. Cis	„
6. H.	„	6. Gis	„

7. Fis Dur	7. Dis Moll
8. Des „	8. B. „
9. As „	9. F. „
10. Es „	10. C. „
11. B „	11. G. „
12. F „	12. D. „

Von den Tonleitern.

Das stufenweise Fortschreiten von einem angenommen Grundtone bis zu dessen Octave, nennt man Tonleiter. Die Tonfolge bei Figur 57. wäre also eine Tonleiter.

Es giebt verschiedene Gattungen von Tonleitern, als:

1) Die chromatische Tonleiter, welche in halben Tönen fortschreitet. Figur 58.
2) Die chromatisch-enharmonische Tonleiter, die auch in halben Tönen fortschreitet, in der aber die gleichklingenden und verschieden geschriebenen Töne vorkommen. Figur 59.
3) Die diatonische harte Tonleiter, welche in ganzen und halben Tönen in der Art fortschreitet, dass der erste halbe Ton von der 3ten zur 4ten, der zweite aber von der 7ten zur 8ten Stufe liegt; die übrigen Stufen sind immer einen ganzen Ton von einander entfernt. Fig. 60
4) Die diatonische weiche Tonleiter. *)

Diese Tonleiter schreitet, wie die harte, in ganzen und halben Tönen fort; jedoch liegt bei derselben der erste halbe Ton von der 2ten zur 3ten Stufe, der zweite halbe Ton aber wie bei jener, von der 7ten zur 8ten Stufe. Fig. 61.

Wenn man von der 8ten Stufe anfangend bis wieder zur ersten zurückschreitet, so ist diess eine absteigende

*) Ueber das Fortschreiten dieser Tonleiter bestehen verschiedene Ansichten, welche seiner Zeit besprochen werden sollen.

Tonleiter. Jede der genannten Tonleitern (mit Ausschluss der weichen) ist im Auf- und Absteigen gleich; die weiche Tonleiter — wenn sie aufsteigend genommen wird, wie bei Figur 61. angegeben — wird im Absteigen dahin geändert, dass die 7te und 6te Stufe um ½ Ton erniedrigt wird. *) Figur 62.

Jeder Ton in der Musik kann als erster Ton angenommen und auf ihn eine der genannten Tonleitern gebildet werden. Die chromatische Tonleiter kann in jeder (harten oder weichen) Tonart vorkommen; die enharmonische ist für das Ohr nichts anderes, als eine chromatische Tonleiter; die diatonische harte Tonleiter gehört der harten, die weiche der weichen Tonart an. Es entspricht somit die Vorzeichnung einer Tonart (siehe Fig. 52.) hinsichtlich der Lage der ganzen und halben Töne jeder Tonleiter in der harten Tonart vollkommen; in der weichen Tonart aber nur bis auf die 6te und 7te Stufe welche, da ihre Erhöhung in der Tonartenvorzeichnung nicht begründet ist, zufällig erhöht werden müssen. Man sehe die Tonleitern Figur 63 und 64. Die erste ist die Tonleiter von *A dur* Die in dieser Tonart übliche Vorzeichnung von drei *Kreuzen* macht, dass dieselbe nach der vorgeschriebenen Regel die Lage der ganzen und halben Töne vollkommen richtig andeutet, ohne dass irgend eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung nothwendig würde. Man sieht also hier schon deutlicher — was später noch mehr in's Auge fallen wird — warum jede Tonart ihre bestimmte Vorzeichnung hat. —

Die zweite Tonleiter ist jene von *Fis moll.* Diese Tonleiter hat (mit Ausnahme der 6ten und 7ten Stufe) dieselben Stufen wie die *A dur* Tonleiter. Diese Aehnlichkeit der Tonleitern macht es nun, dass *Fis moll* mit

---

*) Wenn sie aufwärtssteigend erhöht wurden. (Siehe die vorhergehende Bemerkung.)

A dur dieselbe Vorzeichung hat; keine Vorzeichnung einer andern Tonart würde die vorgeschriebene Fortschreitung der Tonleiter so richtig bezeichnen. Diess wäre also der Grund, warum eine und dieselbe Vorzeichnung eine harte oder weiche Tonart bezeichnen kann. *)

Wann die Vorzeichnung die harte, wann sie die weiche Tonart bezeichnet, kann hier noch nicht erklärt, doch so viel angedeutet werden, dass, wenn sich die ein Tonstück beginnende Melodie mehr in der Dur- als in der Molltonleiter der Vorzeichnung bewegt, die Durtonart, im entgegengesetzten Falle aber die Molltonart vorherrschend ist. Siehe Figur 65. und 66.

Das Beispiel Figur 65. kündigt *A dur*, jenes Figur 66. aber *Fis moll* an. Entscheidend für das Ohr ist das Figur 66. vorkommende *cis*, welches der Tonart *A dur* fremd, in *Fis moll* aber als grosse Septime der Leiteton ist. Es ist überhaupt ein — freilich nicht immer entscheidendes, möglicherweise also auch trügliches — Erkennungsmittel einer Tonart, dass in der Molltonart häufig schon am Anfange, oder doch bald, die grosse Septime der Mollleiter gehört wird, welche in der Durleiter als eine Quinte ½ Ton tiefer erscheint z. B. in *A moll* *gis*, was in *C dur* als eine reine Quinte *g* ist. (Siehe Figur 67. und 68.) Das Gefühl wird gewiss jeden (auch noch so wenig Bewanderten) leiten, zu erkennen, welcher der unter Figur 65 — 68 stehenden Anfänge der Dur, welcher der Molltonart angehört?

---

*) Man vergleiche die Vorzeichnungen Fig. 52. und schreibe von jeder Vorzeichnung die harte und die weiche Tonleiter auf, für welche sie gelten, so wird man die Aehnlichkeit jener Tonleitern (wie bei Figur 63. und 64.) finden, welche ein und dieselbe Tonartenvorzeichnung haben.

Nach der angegebenen Regel besteht also die harte Tonleiter aus folgenden Intervallen:

Prime.
Grosse Secunde.
Grosse Terz.
Reine Quarte.
Reine Quinte.
Grosse Sexte.
Grosse Septime.
Reine Octave.

Die weiche Tonleiter aber aus:

Prime.
Grosse Secunde.
Kleine Terz.
Reine Quarte.
Reine Quinte.
Grosse Sexte.
Grosse Septime und
Reine Octave.

Der Unterschied zwischen einer harten und einer weichen Tonleiter besteht demnach nur in der Terz, welche in der harten Leiter gross, in der weichen aber klein ist. Die harte Leiter steigt ab wie auf, in der weichen aber haben wir, wegen Erniedrigung der 7ten und 6ten Stufe (siehe pag. 308. und Figur 62.) die kleine Septime und die kleine Sexte im Absteigen.

Manche Tonlehrer nehmen die weiche Tonleiter im Auf- und Absteigen gleich an, brauchen aber dagegen schon im Aufsteigen die kleine Sexte und kleine Septime *) Figur 68.

Wieder Andere nehmen (nebst der kleinen Terz) auch die kleine Sexte nnd grosse Septime Figur 70.

---

*) Dadurch würde natürlich die Lage der ganzen und halben Töne anders als oben angegeben.

Welcher Gattung der Vorzug gebührt, kann hier nicht erörtert werden, weil noch keine harmonischen Kenntnisse erlangt sind; gebraucht man aber die Tonleiter nur als solche (ohne sie harmonisch zu begleiten) so dürfte es dem Geschmacke überlassen bleiben, welcher Art man sich bedienen wolle, der einen oder der anderen; oder abwechselnd einer jeden.

Von den Tonarten und Tonleitern der alten Griechen.

Wenn gleich die Kenntniss der Tonarten und Tonleitern der Griechen durchaus nicht für jeden Musiktreibenden nothwendig ist, so möge doch hier auch davon kurze Erwähnung erfolgen, weil es manche interessiren dürfte, einen allgemeinen Begriff davon zu bekommen.

Die sechs Haupttonarten der Griechen, auch authentische Tonarten genannt, waren:

1. die Dorische,
2. die Phrygische,
3. die Lydische,
4. die Mixolidische,
5. die Aeolische,
6. die Jonische. Siehe Figur 71. bis 76.

Die Nebentonarten entstanden aus den Haupttonarten; ihr Sitz ist eine Quarte tiefer als die Tonart, aus welcher sie entstanden, daher der Beisatz *hypo*, unter. Also eine Quarte unter *d*, womit die dorische Tonart beginnt (siehe Fig. 71) befindet sich *a*; damit fängt nun die hypodorische Tonleiter an. Fig. 77. — Die Phrygische beginnt mit *e*, die hypophrygische mit *h* als Unterquarte u. s. w. (Siehe Figur 77 — 82.)

Dass die griechischen Tonleitern Aehnlichkeit mit unseren Tonleitern haben, wird Jeder leicht finden. Die dorische Tonleiter ist — mit Ausnahme des *cis* — unsre

D moll-, die Phrygische — mit Ausnahme des *fis*, *cis* und *dis*, (absteigend nur mit Ausnahme des *fis* —) unsre *E Moll*tonleiter. Die Gründe dieser Verschiedenheit zu beleuchten wäre — besonders für Anfänger — eine unnütze Aufgabe; bemerken wollen wir jedoch, dass man in jener Zeit keine anderen halben Töne kannte als die, welche (wie die Tonleitern von Figur 71—82 zeigen) weder durch ♯ noch durch b zu erzeugen waren.

Ein Weiteres über die Musik der Griechen — wie höchst anziehend auch das Studium derselben dem Forscher ist — gehört nicht in unseren Plan. Wer sich näher darüber zu entwickeln wünscht, den verweisen wir auf die bereits bei anderer Veranlassung citirten Schriften, pag. 90 und 91 unserer Zeitschrift; unserem früheren Verfahren getreu, wollen wir aber auch wieder bringen:

Recapitulation der Abhandlung über Tonarten und Tonleitern, in Fragen und Antworten.

Wie vielerlei Tonarten giebt es?

Zweierlei: Harte, Dur- und Weiche, Moll-Tonarten.

Welches ist die Haupt- oder Stammtonart.

C dur.

Woran erkennt man die Tonarten?

An der Vorzeichnung.

Worin besteht die Vorzeichnung?

In Kreuzen und Been.

Wie folgen von der Stammtonart an die Tonarten aufeinander?

Jene mit Vorzeichnung von Kreuzen in aufsteigenden Quinten, jene mit Been aber in aufsteigenden Quarten.

Wie findet man die bei jeder harten Tonart nöthige Vorzeichnung?

In der Stammtonart *C dur* ist nichts vorgezeichnet. Bei den Tonarten mit Vorzeichnung von Kreuzen erhält immer der der Tonart zunächst abwärts gelegene Ton ein Kreuz, welches die Vorzeichnung der Tonart bildet; bei den Tonarten mit Been aber wird immer die Oberquarte der Tonart erniedrigt und ist dann die Vorzeichnung derselben.

Wie viele Tonarten giebt es?

Vier and zwanzig; zwölf harte und zwölf weiche.

Welche Vorzeichnung erhalten die weichen Tonarten?

Diese haben keine eigene Vorzeiehnung, sondern theilen dieselben stets mit irgend einer harten Tonart.

Nach welchen Grundsätzen geschieht dieses?

Eine kleine Terz von jeder Durtonart abwärts befindet sich jene Molltonart, welche mit ihr gleiche Vorzeichnung hat.

Wie lange ist die Dauer einer Vorzeichnung?

So lange sie nicht theilweise oder ganz annullirt, oder mit einer andern verwechselt wird, durch einen ganzen musikalischen Satz, durch ein ganzes Musikstück.

Was ist eine Tonleiter?

Das stufenweise Fortschreiten von einem angenommenen Grundton bis zu dessen Octave.

Wie vielerlei Tonleitern giebt es?

Viererlei; die chromatische, die chromatisch-harmonische, die diatonische weiche und die diatonische harte Tonleiter.

Wodurch unterscheiden sich die Tonleitern von einander?

Durch die Lage der ganzen und halben Töne. Die

chromatische Tonleiter schreitet in halben Tönen fort; die chromatisch-enharmonische ist für das Ohr auch nicht von der chromatischen, in der Schreibart aber dadurch unterschieden, dass sie die gleichklingenden und verschieden geschriebenen Töne enthält. Die diatonische harte und weiche Tonleiter schreitet in ganzen und halben Tönen fort; beide unterscheiden sich durch die Verschiedenheit der Lage der ganzen und halben Töne.

Anmerkung: Hier ist es gut, den Schüler sowohl die Vorzeichnung der Tonarten, wie auch die verschiedenen Tonleitern selbst schreiben zu lassen.

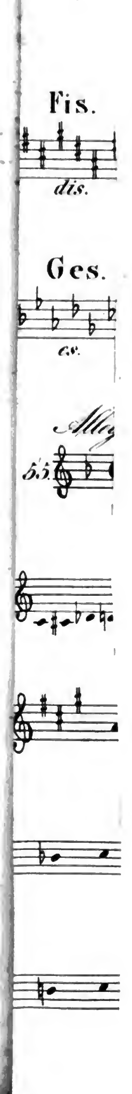
Wodurch unterscheidet sich die harte von der weichen Tonleiter hauptsächlich?

Durch die Terz, welche in der harten Tonleiter gross, in der weichen aber klein ist.

Was ist bei der weichen Tonleiter noch besonders bemerkbar?

Dass über das Fortschreiten derselben verschiedene Ansichten bestehen; dass namentlich im Abwärtssteigen anders wie im Aufwärtssteigen verfahren wird.

Dr. F. S. Gassner.


Fis.
dis.
Ges.
es.
55.


Tab. VIII.

der Griechen.

oriſch.

1/2
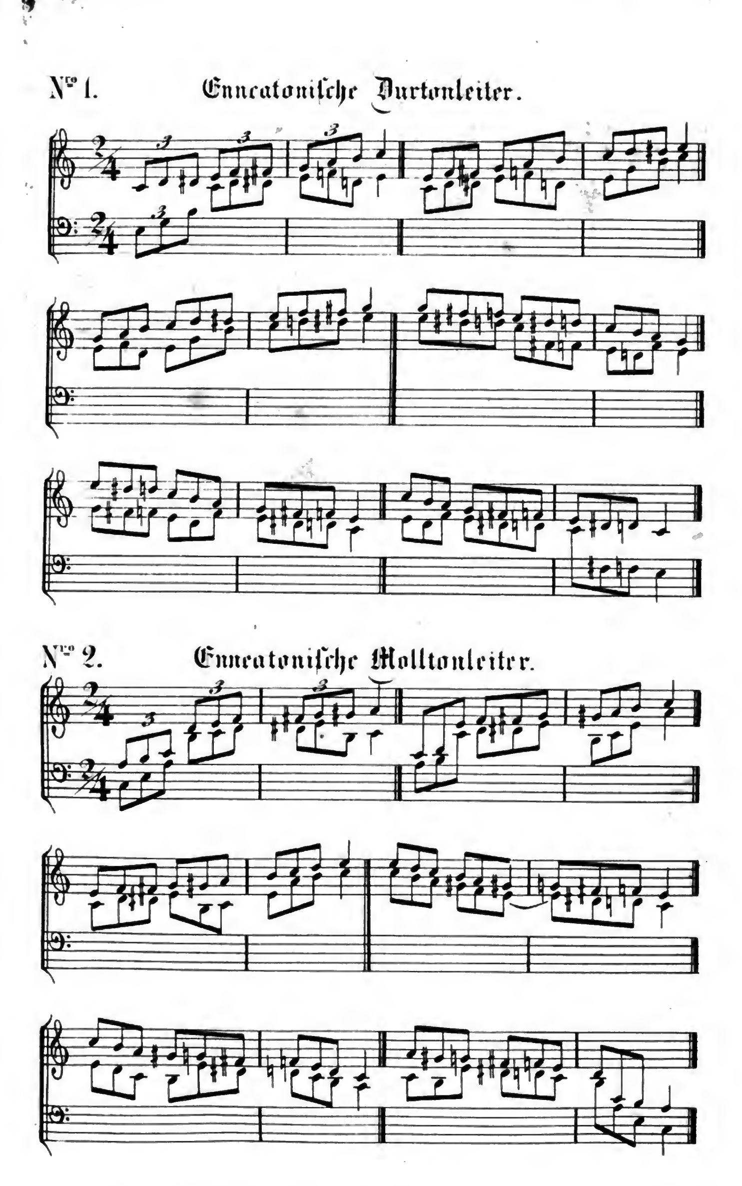
ryğiſch.

diſch.

olidiſch.

oliſch.

niſch.


Nro 1. Enneatonische Durtonleiter.
3
Nro 2. Enneatonische Molltonleiter.

XIX.

Ueber die enneatonische Tonleiter als Grundlage der melodischen Tonsetzkunst.

Wenn die Musik, diese edle Kunst der Menschheit, wie sie Herder nennt, ihre Natur und Würde nicht ablegen, und verläugnen will: so muss sie eine Sprache des Herzens sein; sie muss durch die sanfte Macht der Töne, durch einfache, natürliche und ungekünstelte Melodien zum Herzen reden, und in demselben edle und angenehme Gefühle erregen.

Wie gemüthlos wird aber diese Herzenssprache, wenn man Tonstücke hören muss, deren ganzer Werth und Gehalt bloss in wilden Sprüngen, schwierigen Passagen, künstlichen Verschlingungen und Verzerrungen von Accorden, und faden, trillernden Melodien besteht, die am Ende nur darauf berechnet sind, Fertigkeit zur Schau zu tragen, sich zu produciren und in Gesellschaften zu glänzen, ohne nur im geringsten dabei auf Herz und Gemüth zu denken! Wahrlich, eine solche Musik ist keine Sprache des Herzens, sondern die erbärmliche Missgeburt eines verdorbenen Geschmackes. Und doch sind solche Tonstücke häufig an der Tagesordnung, ja gewissermassen zur Mode geworden; ich aber kann diesem Idol, so sehr ich die Musik liebe, keinen Weihrauch streuen.

Mein Gemüth ist von der Art, dass ich die Musik als eine Sprache des Herzens liebe; besonders jene Musik, die durch einfache, natürliche und ungekünstelte Melodien so innig anspricht, die vom Herzen kommt, und zum Herzen dringt, die Begeisterung und Andacht, Sehnsucht und süsses Verlangen, Hoffnung und Duldung, Liebe und Hingebung, und überhaupt die edelsten Gefühle in der Seele hervorruft. Eine einzige Melodie, die in einsamer Stunde, wie eine zartfühlende Freundin, zum Herzen spricht: „*Freund es gibt ein besseres Vaterland, dem du angehörst*", hat für mich mehr Werth, als tausend ephemere Melodien, die wie ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle verhallen, ohne einen Eindruck auf Herz und Gemüth zurück zu lassen. Diese Richtung meines Gemüthes gab mir Anlass, wieder zu der erhabenen und würdevollen Einfachheit der Musik zurückzukehren, und diese edle Kunst in ihrer natürlichen Einfachheit und einfachen Natürlichkeit zu erforschen. Ich stellte eine Reihe von Jahren Forschungen über das Wesen, und die Natur der Musik an, und sie führten mich am Ende zu der Entdeckung der *enneatonischen Tonleiter*. Diese Tonleiter, welche in der Beil. unter Nr. 1. u. 2. sowohl in der Dur- als Molltonart vorkömmt, ist die Grundlage und das Element der melodischen Tonsetzkunst. Aus ihr lassen sich die angenehmsten Melodien, die so innig zum Herzen sprechen, herleiten, und die lieblichsten Melodien von Haydn, Mozart, C. M. v. Weber, und andern gefeierten Tonsetzern wieder auf sie zurückführen.

Ich nenne sie aus dem Grunde die *enneatonische*, *neuntönige Tonleiter*, (von εννέα, neun und τόνος, Ton); weil sie aus neun wesentlichen Tonstufen besteht. Man unserscheidet eine *harte* und *weiche enneatonische Tonleiter*, oder eine *enneatonische Dur-* und *Molltonleiter*.

Die **enneatonische Durleiter** gründet sich auf die Intervalle des harten Dreiklanges. Der harte Dreiklang *C E G* ist ein Wohlklang. Wie sich in diesem Dreiklange die Tonika *C*, zur Mediante *E*, und Oberdominante *G* verhält, so muss sich auch die diatonische Tonleiter der Tonika *C*, zur diatonischen Tonleiter der Mediante *E*, und Oberdominante *G* verhalten. Die Töne *C E G* bilden in ihrer Zusammensetzung einen Wohlklang, also müssen auch die diatonischen Tonleitern von *C dur*, *E moll* und *G dur* in ihrer Zusammensetzung ebenfalls einen melodischen Wohllaut bilden, und zwar um so mehr, da schon der Vorzeichnung gemäss *G dur* mit *E moll* und *G dur* in nächster Verwandtschaft steht; denn *C dur* hat kein ♯ und *b*, aber *E moll* und *G dur* haben beide ein ♯ zur Vorzeichnung, und stehen so mit im nächsten Verhältnisse zu *C dur*. Die diatonischen Tonleitern von *C dur*, *E moll* und *G dur* heissen: *C D E F G A H c*; *E fis G A H C dis e*, und *G A H C D E fis g*. Setzt man also diese drei diatonischen Tonleitern zusammen, so entsteht eine Tonfolge von neun Tönen, nämlich: *C D dis E F fis G A H c*, und diese Tonfolge von neun Tönen innerhalb einer Octave ist die **enneatonische** *G* *Dur***leiter**. Unter der enneatonischen Durleiter begreift man also eine **Folge von neun zu einem Tonstücke verbindungsfähigen Tönen, die aus den diatonischen Tonleitern der drei Töne des harten Dreiklanges abstammen**; sie ist im Grunde nichts anderes, als der melodisch erweiterte Dreiklang der harten Tonart.

Die **Tonstufen** dieser Tonleiter werden auf folgende Weise benannt:

C nennt man den Grundton, oder die Prime.
D „ „ die grosse Secunde.
Dis „ „ „ übermässige Secunde.
E „ „ „ grosse Terze (Mediante).

F nennt man die grosse oder reine Quarte.
Fis „ „ „ übermässige Quarte.
G „ „ „ reine Quinte (Oberdominante).
A „ „ „ grosse Sexte.
H „ „ „ Septime.
C „ „ „ Octave.

In Nro. 1. der Beilage schreitet diese Tonleiter durch die Lage des Grundtones *C*, der Terze *E* und Quinte *G* hinauf und herunter. Die Prim- oder Diskantstimme wird von der Secund- oder Altstimme begleitet. Die Begleitung richtet sich in ihrer Fortschreitung gänzlich nach dem Intervallenbaue des harten Dreiklanges, so dass nach dem Intervall der Sexte jenes der Quinte und Terze folgt u. s. w. Durch diese Fortschreitung wird sodann der eigenthümliche Wohllaut dieser Tonleiter besonders hervorgehoben.

Da diese Tonleiter meines Wissens noch nicht bekannt ist, so mag folgende Tabelle eine Uebersicht der zwölf enneatonischen Durtonleitern gewähren:

C dur ohne Vorzeichnung C D Dis E F Fis G A H c
G „ mit 1 ♯ G A Ais H C Cis D E Fis g.
D „ „ 2 „ D E Eis Fis G Gis A H Cis d.
A „ „ 3 „ A H His Cis D Dis E Fis Gis a.
E „ „ 4 „ E Fis Fisis G A Ais H Cis Dis e.
H „ „ 5 „ H Cis Cisis Dis E Eis Fis Gis Ais h.
Fis „ „ 6 „ Fis Gis A Ais H His Cis Dis Eis fis.
Des „ „ 5 b Des Es E F Ges G As B C des.
As „ „ 4 „ As B H C Des D Es F G as.
Es „ „ 3 „ Es F Fis G As A B C D es.
B „ „ 2 „ B C Cis D Es E F G A b.
F „ „ 1 „ F G Gis A B H C D E f.

Die enneatonische Molltonleiter wird wie die enneatonische Durtonleiter gebildet; sie gründet sich ebenfalls auf die Intervalle des Dreiklanges. Dieser Dreiklang *A C E* ist ein Wohlklang.

Wie sich in diesem Dreiklange die Tonika *A* zur Mediante *C* und Oberdominante *E* verhält, so muss sich auch die diatonische Tonleiter der Tonika *A* zur diatonischen Tonleiter der Mediante *C* und Oberdominante *E* verhalten Die Töne *A C E* bilden in ihrer Zusammensetzung einen Wohlklang, also müssen auch die diatonischen Tonleitern dieser drei Töne, in ihrer Zusammensetzung in eine Tonfolge, ebenfalls einen melodischen Wohllaut bilden. Die diatonischen Tonleitern von *A moll*, *C dur* und *E dur* in Bezug zu *A moll* heissen: *A H C D E F Gis a*; *C D E F G A H c* und *E Fis Gis A H C D e*. Spielt man diese drei Tonleitern in der Art dass jede in dem Grundtone *A* anfängt und endet, so erhält man folgende drei diatonischen Tonleitern der *A Moll*-tonart: *A H C D E F Gis a; A H C D E F G H a*, und *A H C D E Fis Gis a*. Ueber diese drei Tonleitern der weichen Tonart sind die Theoretiker noch nicht im Reinen, sondern streiten sich über die Frage: welche von denselben eigentlich die wahre Tonleiter sei; da bald Einer jene des Grundtones, ein Anderer bald jene der Terze oder Mediante, und wieder ein Anderer jene der Quinte oder Oberdominante als normale Tonleiter der weichen Tonart anpreist. Welche von diesen dreierlei Tonleitern, wird man billig fragen, ist denn eigentlich die wahre Molltonleiter?

Wenn es mir erlaubt ist, hierüber meine Meinung auszusprecheu, so halte ich dafür, dass keine von allen zu verwerfen ist, sondern vielmehr jede ihre Rechte vor dem Tribunal des Gehöres behauptet; da jede ihre wesentliche Dienste in der Musik leistet. Die erste stammt aus *A moll*, die zweite aus *C dur* und die dritte aus *E dur*, bezüglich zu *A moll*, her. Wie nun die drei Töne *A C E* zur Wesenheit des weichen *A* Dreiklanges gehören, und es ungereimt wäre, den einen oder den andern dieser drei Töne als unwesentlich zu verwerfen, eben so gehören auch

diese dreierlei Tonleitern zur Wesenheit der weichen Tonart, und es wäre daher eben so ungereimt, die eine oder andere derselben als unwesentlich zu verwerfen. — Gerade aber, wenn man diese dreierlei Tonleitern in eine einzige Tonfolge zusammensetzt, so entsteht die enneatonische *A Moll*tonleiter: *A H C D E F Fis G Gis a.* Diese Tonleiter dürfte also den obigen Streit über die dreierlei diatonischen Tonleitern der weichen Tonarten für immer entscheiden. Unter der enneatonischen Molltonleiter versteht man demnach eine Folge von neun zu einem Tonstücke geeigneten Tönen, die aus den dreierlei diatonischen Tonleitern der weichen Tonart herstammen.

Die Tonstufen der enneatonischen Molltonleiter werden auf folgende Weise benennt:

A heisst der Grundton, oder Prime.
H ,, die grosse Secunde.
C ,, ,, kleine Terze (Mediante).
D ,, ,, grosse oder reine Quarte.
E ,, ,, ,, ,, ,, Quinte.
F ,, ,, kleine Sexte.
Fis ,, ,, grosse Sexte
G ,, ,, kleine Septime.
Gis ,, ,, grosse Septime.
a ,, ,, Oktave.

In Nr. 2. der Beilage schreitet diese Tonleiter durch die drei Lagen des weichen Dreiklanges, nämlich durch jene des Grundtones *A*, der Terze oder Mediante *C* und der Quinte oder Oberdominante *E* hinauf und herunter; wobei die Primstimme die Tonleiter vorträgt, die Secundstimme aber die Primstimme nach dem Intervallenbaue des weichen Dreiklanges begleitet, nnd diese Begleitung verleiht sodann dieser Tonleiter ihre eigenthümlich charakteristische Tonfarbe.

Zur Uebersicht aller zwölf enneatonischen Tonleitern mag folgende Tabelle dienen:

A moll ohne Vorzeichnung A H C D E F Fis G Gis a.
E „ mit 1 ♯ E Fis G A H C Cis D Dis e.
H „ „ 2 „ H Cis D E Fis G Gis A Ais h.
Fis „ „ 3 „ Fis Gis A H Cis D Dis E Eis fis.
Cis „ „ 4 „ Cis Dis E Fis Gis A Ais H His cis.
Gis „ „ 5 „ Gis Ais H Cis Dis E Eis Fis Fisis gis.
Es „ „ 6 ♭ Es F Ges As B H C Des D es.
B „ „ 5 „ B C Des Es F Ges G As A b.
F „ „ 4 „ F G As B C Des D Es E f.
C „ „ 3 „ C D Es F G As A B H c.
G „ „ 2 „ G A B C D Es E F Fis g.
D „ „ 1 „ D E F G A B H C Cis d.

Die enneatonische Dur- und Molltonleiter, wie sie bisher entwickelt wurde, hat vorzüglich einen praktischen Werth, da sie der Melodie und melodischen Tonsetzkunst zur festen Grundlage dient; denn aus ihr lassen sich die angenehmsten Melodien entwickeln, und auf sie zurückführen. Sie gibt der ganzen Compositionslehre einen neuen Schwung, berichtigt die Theorie der durchgehenden Noten, und stellt das ganze Gebiet der Melodie in einem freundlichen Lichte dar.

Die Anwendung und den praktischen Werth dieser Tonleiter werde ich in einem besondern Werk, das unter dem Titel: „*Clavierunterricht nach der heuristischen Methode zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Schüler*" demnächst erscheinen wird, ausführlicher zeigen.

Nussbach bei Oberkirch im Grossherzogthum Baden
den 8. Juni 1811.

Joh. Nep. Huber.

Nachschrift der Redaction.

Die vorstehende, schon wegen ihrer Neuheit interessante Arbeit eines eifrigen und wohlunterrichteten Dilettanten, schliesst sich ganz passend an die vorhergegangene Abhandlung über die verschiedenen Tonleitern an. Bei dem Durchspielen der enneatonischen Tonleitern wird man zwar bemerken, dass dieselben keineswegs Niegehörtes, im Gegentheil, dass sie Oftgehörtes, aber ungemein Wohlklingendes, bringen; sehr beachtenswerth aber erscheint die scharfsinnige Auffindung eines Systems für derartige Gänge; wesshalb der Aufsatz — obgleich eigentlich nur als Fragment zu betrachten, da die practische Anwendung der aufgestellten Grundsätze in einem andern Werke erklärt wird — unseren Lesern eine anziehende Lectüre seyn dürfte. — Das von dem Herrn Verfasser angekündigte Werk wird seiner Zeit in diesen Blättern besprochen werden; so weit es der Redaction bis jetzt bekannt geworden, wird es sehr viel Neues und Nützliches enthalten und sich durch ein wohlgeordnetes System wie auch durch klaren bündigen Styl besonders empfehlen.

XX.

Eine Probe zu einem Concerte des N. N.-Vereins.

Aus dem Leben gegriffen und mit Randglossen in Form eines Zweigesprächs.

Der Dirigent tritt an den Pult, klopft einigemal mit dem Stäbchen, und spricht zum Chor und Orchester sich wendend „meine Herren und Damen wir nehmen zuerst den 3. Theil von Schneiders Weltgericht. Ich bitte recht auf mich sehen zu wollen, denn ich lasse mich nicht bestimmen! —

„Also: eins, zwei, drei! — (Er dirigirt.)

(Chor und Orchester lacht) „Wir haben ja $\frac{3}{4}$ Takt.“

„Ich bitte recht sehr um Entschuldigung, ich habe mich versehen, ich bitte noch einmal. Also meine Herren und Damen recht schnell. (Er zählt laut und schnell) „Eins. zwei, drei, vier!“ —

(Chor und Orchester lachend.) „Wir haben ja Tempo Maestoso.“ —

„Ich bitte, bitte, noch einmal, es war Versehen.“

(Er schwitzt, trocknet sich ab und das Maestoso wird durch sein Treiben gegen den Schluss Allegro.)

„Fräulein, warum singen Sie nicht?“

„Meine Arie fängt Grave an, und sie dirigiren ja Allegro.“

„Ich bitte recht sehr um Verzeihung, noch einmal aber langsam. „Halt! Halt! — Die Horn, die Horn!“

„Wir haben Pausen.“

(Sich zu den Fagotten wendend.) „Die Fagotten — die Fagotten sind nicht eingefallen!"

„Wir haben Pausen."

(Sich zu den Posaunen wendend.) „Die Posaunen waren's, die Posaunen!"

„Wir haben tacet."

(Er sieht in die Partitur.) „So muss es irgend wo anders fehlen; sehen Sie gefälligst nach, meine Herren. (Er schwitzt und trocknet sich ab.)

„Meine Herren und Damen, nun kommt der Chor der armen Verdammten, den wollen wir recht schön langsam nehmen. Also, nur recht auf mich sehen! (Er zählt und dirigirt.) „Eins, zwei, drei, vier!" —

(Alles im Chor und Orchester lacht.) Es ist ja $\frac{3}{4}$ Takt und Presto-Tempo.

„Ich bitte, bitte recht sehr um Entschuldigung, ich habe mich an der vorhergehenden Arie versehen." *)

(Eine Dame zu einem Herrn) „Gott! wie wird's mir über solch einer Direction Angst, wenn Chor und Orchester den Director einstudiren sollen."

(Der Herr) „Fräulein, das macht sich schon, wenn Chor und Orchester die Tempo's kennen, so geht es ohne Director. Wohl hat er gar keine Partiturkenntniss und versteht nichts von Harmonie, allein er hat doch viel guten Willen für die Sache und geigt auch sehr schön,"

(Die Dame.) „Verlangen Sie aber nicht, das ich mich wegen seinem guten Willen mit lächerlich machen soll; den Wechsel der Tempo's überlässt er ganz dem Zufall, wie kann ich so meine Arie singen? — Ich ehre seinen guten Willen, aber doch nur da, wo er etwas nützen kann;

---

*) Dies erinnert an jenen Dirigenten, welchen die Spielenden glauben machten, er hätte ein aus *Es dur* gehendes Musikstück in *E dur* tactirt und daher seyen die falschen Töne gekommen, über welche er sich beklagte.

was man nicht versteht, lasse man recht schön bleiben. Der schwächste Chorist 'macht an seinem Platze gute Wirkung, aber verstehen Sie mich wohl, „an seinem Platze!" — Wir haben Leute im Vereine, die das Dirigiren verstehen, warum werden diese nicht darum gebeten? — Man muss nie mit Leidenschaft des Gute zu hemmen suchen, oder gar lächerlich machen. Man soll bei einem solchen Vereine, der so viel Nützliches und Gutes stiften kann, nur das Zweckmässige, das Schöne und Bildende im Auge haben; kurz, um ein Oratorium wie das Weltgericht zu dirigiren, dazu gehört mehr als ein wenig Violine spielen zu können."

(Der Herr.) „Sagen Sie mir gefälligst Fräulein, wer singt denn die beiden Bassparthien?" —

(Die Dame.) „Es ist wirklich Schade, dass keine drei Bassparthien vorkommen, jener Herr hätte sie alle drei übernommen; er ist ein sehr übernehmender Mensch, wir haben zwar noch einige brave Sänger im Vereine, weil aber dieser Herr Alles singen will, so blieb natürlich für die Anderen nichts übrig. Sehen sie, durch solche anmassende Menschen, die durch ihre Arroganz die Eintracht und das Fördern eines so schönen, alle Mittel besitzenden Vereines hemmen und zersplittern, ist nichts Gutes zu hoffen, man würde sie besser aus dem Vereine weisen, denn sie suchen einige Knalleffecte hervorzubringen, stehen aber im Ganzen dem Gedeihen nur im Wege."

(Der Herr.) „Warum singt er aber seine Parthie italienisch?"

(Die Dame.) „Sie verzeihen, er singt deutsch; man versteht ihn nur nicht. Ewig Schade für ihn, er würde recht schön singen, aber er hat zwei kleine Fehler?"

(Der Herr.) Und diese wären?

(Die Dame wehmüthig.) Er hat keine Schule und — keine Stimme. — Mancher Leser mag wohl denken: „*c'est tout comme chez nous?* —" **B.** —

XXI.

Der Zwerchpfeifer von Litzelbach.

Von Dr. Adrian.

Am Saume des Odenwaldes geboren, streifte ich manchen schönen Tag in seinen reizenden Thälern, in seinen schattigen Wäldern, auf seinen sonnigen Höhen umher, verbrachte ich manche Nacht an den Feuern der Wildhüter, in den gastlichen Waldwohnungen der Förster und den einfachen Wirthshäusern der Dörfler. Die Schauergeschichten der Köhler in den Thalschluchten, die Erzählungen der Heldenthaten alter Nimrode und die lustigen Historien der Dorfmusikanten erheiterten stürmische Nächte, liessen schwierige Bergmärsche vergessen und ergötzten auf sonst reizlosen Pfaden.

Ein schöner Sommertag hatte mich auf eine der verklüfteten Höhen bei Litzelbach gelockt, wo sich das wundervolle Rheinthal, das zauberische Taunusgebirg vor mir erschloss. In dem herrlichen Anblick verloren, hatte ich nicht bemerkt, dass ein Gewitter im Süden aufzog. Bei dem ersten Donnerschlag, der durch die Felsenschluchten rollte, eilte ich von der Westseite der Höhe hinab und erreichte das Wirthshaus von Litzelbach, als der Sturm, der um die Neunkircher Höhe geweilt hatte, daher brauste, das Thal sich in Nacht hüllte und das Gewitter in wilder Wuth losbrach.

Zwei Zigeunermädchen mit einem riesigen Hunde, ein Kesselflicker und ein Essighändler hatten sich mit mir in die eben nicht sehr geräumige Wirthstube geflüchtet, in der sich bald einige der täglichen Kunden einfanden, die sich durch ein Gläschen Branntwein gegen jede Anwandlung von Schrecken, welche das furchtbare Wetter wohl dem Beherztesten einflössen konnte, zu stärken bemüht waren. Unter diesen war ein uralter, aber noch ziemlich rüstiger Mann, dessen Aeusseres mich lebhaft anzog.

In Kleidung und Haltung war etwas, das den ehemaligen Kriegsmann verrieth und in dem unter eisgrauen, buschigen Wimpern hervorblitzenden Auge flammte noch jugendliche Glut. Die Art, wie er mit den zwei Zigeunermädchen scherzte, hatte etwas ungemein Gutmüthiges und dabei Schalkhaftes und liess gewahren, dass er einst auf sein Glück bei dem schönen Geschlechte rechnen konnte. In dem Wirthshause schien er ganz heimisch. Er schenkte sich sein Gläschen selbst ein, schnitt sich am Schranke ein Stückchen Brod ab, das er in die Flüssigkeit tauchte, hiess den Wirth den Laden des Fensters schliessen, das nicht ganz regenhaltig war, und schalt, dass man ihm die „Landzeitung“ noch nicht auf seinen Platz gelegt.

Während er las, verzog sich das Wetter, die Zigeunerinnen brachen auf, um noch vor Nacht Neunkirchen zu erreichen, und Kesselflicker und Essighändler gingen ihren Geschäften in dem Dorfe nach. Ich ging an die Hausthüre, um nach dem Wetter zu sehen. Die sich senkende Sonne war von Regenwolken umflort und der zu mir tretende Wirth rieth mir, diese Nacht zu bleiben.

„Wer ist der alte Mann in der Stube?“ fragte ich.

„Mathias, der Zwerchpfeifer, wie man ihn allgemein nennt,“ versetzte den Wirth; — „denn als solcher machte er den siebenjährigen Krieg mit und lebte, nachdem er

dem Soldatengewerb entsagt hatte, von seiner Pfeife, mit der er von einer Kirchweih zur andern zog und die Füsse und Herzen der Mädchen in Bewegung setzte. Noch jetzt spielt er zuweilen auf Hochzeiten und Kirchweihen und wenn ihn die üble Laune des Alters anwandelt, bläst er wohl inmitten der Nacht sich ein lustiges Stückchen vor und schläft dann so vergnügt ein, wie ein Fink unter dem grünen Laub."

Ich trat wieder in die Gaststube und setzte mich zu dem Zwerchpfeifer. Nach einer halben Stunde hatte ich mich in seiner guten Meinung so weit gefördert, dass er gesprächig zu werden begann. Obgleich er eine lange Reihe von Jahren gedient hatte, lief der Aberglauben wie ein rother Faden durch alle seine Geschichten und Erzählungen, während auf der andern Seite die Liebe zur Musik und zu seinem Instrumente jeder andern Leidenschaft das Gleichgewicht gehalten zu haben schien — ein Umstand, über den er sich auch später äusserte.

„Dass ich noch lebe, lieber Herr," sagte er, „habe ich nur meinem Pfeifchen zu danken. Die Schlacht von Torgau war für uns gewonnen und unser guter Daun hatte bereits, wie früher Friedrich von Kunnersdorf aus nach Berlin, einen Kurier mit der Siegesnachricht nach Wien geschickt, als sich das Blatt wendete. Ich kann nichts von der Schlacht sagen, denn ich hatte einen Schuss im Schenkel erhalten und lag erbärmlich in einem Graben. Die Preussen flogen triumphirend vorüber; mancher mochte mich sehen, aber jetzt war keine Zeit zum Aufenthalt. Ein Nachzügler aber war nicht so eilig. Er trat näher und legte auf mich an. Was konnte ich thun? Der Tod war mir gewiss — da wollte ich mein Pfeiflein noch einmal hören und während der Preusse sich anschickte, mir in die andere Welt zu helfen, liess ich ein lustig Lied erschallen. Der Preusse zog sein Gewehr zurück, hörte wie verzaubert zu, bis ich zu Ende gespielt

hatte und eilte lachend davon. Bald mussten die Preussen abermals weichen — meine Kameraden fanden mich und ich wurde den Wundärzten überliefert. Freilich hatte mir eine Zigeunerin in Ungarn gesagt, ich würde nicht von Blei, Stahl und Eisen sterben. — Soll ich nun mein Pfeifchen nicht über alles lieben, da es mir das Leben gerettet, da es mir später Brod gegeben, da es mich, mochte mir fehlen, was da wollte, getröstet hat und noch tröstet? Gewiss lieber Herr, nichts geht in der Welt über die Musik; sie ist die Königin der Künste; in ihr ist ewige Jugend, ewige Frische, ewiges Leben; aus dem Himmel sind alle Künste verbannt, nur die Musik nicht!"

Die Begeisterung des einfachen Landmannes ergriff mich wunderbar; er selbst war ergriffen und sprach leise vor sich hin. Indessen war es Nacht geworden und die Wirthin hatte mein Abendessen gebracht. Ich forderte ein zweites Glas und schenkte Mathias von dem besten Weine ein, den der Wirth im Keller hatte — er war nicht viel besser als Essig — worauf der Wirth, der auf seinem Lehnstuhle am Ofen Platz genommen, den Alten einlud, mir eines seiner Abenteuer in der Umgegend zu erzählen.

„Pah," sagte Mathias, „die Herrn lesen zu viel, um unsere Geschichten zu glauben, obgleich sich ehemals seltsame Dinge begaben und man etwas nur sehen durfte, um es zu glauben."

Ich gab dem Zwerchpfeifer sogleich einen sprechenden Beweis, dass ich kein Ketzer sei, wie er zu glauben schien, indem ich ihm die Sage von den auf der Klingenburg am Main befindlichen Schätzen und der Art, wie ein armer Teufel sie gehoben und dann wieder verloren, erzählte. Mathias zögerte nun nicht, seine Geschichte zu beginnen. Das einzige Licht, das in der Stube brannte, warf auf die starken, ausdrucksvollen Züge des Alten

einen grellen Schein, während sich die Wirthin und einige Kinder, so wie die Dörfler, die sich eingefunden hatten, in dem dunkeln Hintergrunde wie unbestimmte Schattenbilder verloren.

„Nach einer kurzen Ruhe," hob der Zwerchpfeifer ziemlich ernst an, „deren sich das arme deutsche Reich erfreut hatte, wurde der Himmel Frankreichs schwarz und schwül und drohende Blitze schossen aus den dunkeln Wetterwolken herüber. Wir Deutsche sind aber sorglose Leute; wir glauben nicht an den Wolf bis er uns im Rachen hat; wir tanzten und sangen, gruben und grübelten, so lange es Gott gefiel, uns in dieser Sorglosigkeit dahin taumeln zu lassen. Freilich war der Rodensteiner noch in seiner Friedensburg, dem Schnellert, und man konnte also immer noch sechs friedliche Monate gewiss seyn."

Bei dem Namen des Rodensteiners entstand eine lebhafte Bewegung in dem Hintergrunde des Zimmers und das Interesse an dem, sein Wesen in so unmittelbarer Nähe treibenden wilden Jägers war sehr bemerklich.

„Gut denn, — es war eines Herbstnachmittags — ich sass müd und schläfrig in meinem Kämmerchen auf einem Stuhle, denn ich hatte drei Nächte auf der Kirchweih zu Wörth Finger und Lunge weidlich gebraucht; da kam ein Bothe von dem Herrn von Lichtenberg, der mich eilig auf sein Schloss beschied, wo er ein holdes Töchterlein verheirathete, das mir gewogen war und den Vater gebeten hatte, mich rufen zu lassen, da sie die frischen Töne meines Pfeifchens lieber höre, als das Kratzen der zwei Fiedler, die von Darmstadt herüber geholt worden waren."

„Was war zu thun? das Fräulein war so hold — der Lichtenberger hatte mir schon manchen schönen Batzen zu verdienen gegeben — ich raffte mich auf, zog meinen Sonntagsrock an und ging mit dem Bothen fort. Grade

vor dem Hause begegnete mir die braune Susanne, die die schönsten blauen Augen hatte, welche ich mein ganzes Leben gesehen, und die süsseste Stimme, die ich je gehört. Sie war von der Mühle hereingekommen, um den Schmid zu bestellen, und schien eben nicht sehr beeilt, in das einsame wackelige Haus zurückzukehren.“

„Thaddäus,“ sagte ich dem Bothen höflich, denn die Höflichkeit schadet nie — „Thaddäus“ geh' nur einen oder zwei Schritte vor das Dorf -- ich komme sogleich nach — habe der braunen Sanne hier nur ein Wörtchen im Vertrauen zu sagen.“

„Thaddäus geht weiter — Sannchen folgt mir in das Wirthshaus, wo damals eure Grossmutter schaltete, Frau Regine, und wir trinken ein Gläschen oder zwei — vielleicht selbst drei, denn es war eben Dämmerung geworden, als ich von Sannchen, die ich bis zur Mühle begleitet hatte, Abschied nahm.“

„Gut — der Abend war hasselbraun und die Nacht versprach hübsch dunkel zu werden. Ich sah mich nach Thaddäus um — aber kein Thaddäus war zu erblicken. Da alles so still und ruhig war, dass ich in der Ferne Sannchens Mühlrad noch klappern hörte, zog ich mein Pfeifchen hervor und spielte das alte Liedchen — „zu Klingenberg am Main“, um Thaddäus ein Zeichen zu geben. Alles war aber vergeblich.

„Ich kam an die Hirschbrücke, unter welcher der wilde Eberbach dahin schäumt und sprudelt. Von weitem glaubte ich, Thaddäus auf dem steinernen Geländer sitzen zu sehen; auch war mir, als hätte er mir gerufen. Als ich aber näher kam, war niemand zu sehen noch zu hören.“

„Ich folgte dem silbernen Eberbach raschern Schrittes, denn mir begann in der wilden, öden, [zerklüfteten Gegend unheimlich zu werden. Ich ging an einer Höhe empor, wo jenseits Oberlainsbach das enge, schauerliche

Thal sich hinzieht, das nach dem wilden Jäger benannt ist und wo ich bald in dem matten Sternenlicht die Trümmer der Burg Rodenstein in der Ferne gewahren konnte — ein Anblick, bei welchem mir fast das Blut erstarrte.

„Mein Pfeifchen klang hier wieder — die himmelhohen weissen und rothen Sandsteinlager des Schauerthals gaben die Töne zurück, von dem Bothen des Lichtenbergers aber war keine Spur zu finden.“

„Als ich an die Höhe kam, auf welcher die Gespensterburg liegt, — denn alles Sträuben half nichts — ich musste über diese Höhe, kein anderer Weg führte gen Lichtenstein — ging der Mond auf und ich machte abermals halt, in der Hoffnung, den Fusstritt oder die Stimme des guten Thaddäus zu hören; nichts war jedoch zu vernehmen, als in der Ferne das Heulen eines Schäferhundes uud nichts war zu sehen, als der mit verwitterten Rosenhecken überhängte Eingang in die Geisterburg und ihr alter durchlöcherter Thurm und das mürbe, mit dem üppigsten Epheu umkleidete Gemäuer, das seine Schatten über den Bach herab warf.“

„Ich könnte nicht sagen, dass mir sehr wohl zu Muth gewesen, als ich mich so wider Willen allein an diesem Spuckschlosse vorbeigetrieben fühlte. Echte Entschlossenheit bewährt sich nur da, wo man die Gefahr sieht und kennt, die man zu bestehen hat; mit unsichtbaren Mächten schlägt sich aber die stärkste Faust nicht gern.“

„Die Kraft der Musik sollte sich auch hier bewähren. Ich nahm mein Pfeifchen und wollte eine jener kräftigen Melodien anstimmen, die das Herz in der Schlacht heben und dem Tod seine Schreckensgestalt nehmen. Seltsam jedoch! keine dieser Weisen wollte aus dem Instrumente heraus und — der Himmel weiss wie es kam — nur:

„Komm, schwarzbraune Maid — komm mit in den Wald“ liess sich der Pfeife entlocken.“

„Diese schöne Melodie stieg sanft mit dem Nacht-wind empor, und als ich mit dem Liede fast fertig war, kam er mir vor, als hörte ich den Klang von Schritten. Ich liess das Pfeiflein sinken und freute mich herzlich, denn ich glaubte, die Schritte des Thaddäus zu hören und ihn in einiger Entfernung hinter mir herkommen zu sehen."

„Es waren aber keine Fusstritte, — horch! gewiss, das sind Pferdhufe, die auf die Kiesel schlagen — und es ist nicht ein Pferd — es sind zehn, zwanzig, — hundert wilde Rosse klappern durch das Thal herauf! es war nicht Thaddäus — es sind Reiter, schwarze Getalten, die sich drunten zwischen dem gelben Laub auf den jagenden Rossen bewegen."

„Mir war Anfangs, als läg' ich wieder in dem Graben bei Torgau und die preussische Reiterei stürme auf mich zu. Dann gedachte ich der Räubergeschichten, die seit einiger Zeit die Zeitungen füllten und glaubte, die gefürchteten Herrn hätten vom Rheine her einen Abstecher gemacht. Jedenfalls hielt ich es für das Beste, zuzusehen, was es gebe, und suchte einige Tannenbüsche, hinter welchen ich Posto fasste."

„Der Zug kam näher. Es waren wenigstens hundert Reiter. Vornen flog auf einem wilden Rappen ein schwarzer, ganz in Stahl gekleideter Reiter — das blose Schwerdt in der Rechten — das Visir geschlossen — die schwarzen Helmbüsche im Nachtwinde wehend. Dann folgten die Reiter zwei und zwei und dann und wann schien es mir als seien mir die Gesichtszüge einzelner, auf die das Mondlicht fiel, bekannt. Aber es waren sämmtlich Leute, die seit langer Zeit gestorben waren und von denen ich Einzelne selbst zum Grabe begleitet hatte.

„Mein Staunen sollte jedoch noch grösser werden. In einer der letzten Reihen sah ich meinen Freund Joseph Kühn, welcher die vergangene Nacht mit mir zu Wörth aufgespielt und gezecht hatte, und das Pferd, welches er

ritt, war vierzehn Tage vorher, wie ich gewiss wusste, in der Mimling ertrunken.“

„Mein Haar stand zu Berg. Kalter Schweiss floss mir von der Stirne, Fieberfrost schüttelte mich, als säss ich in dem Eismeere. Es war der wilde Jäger und sein Gefolge — es war der Rodensteiner!

„Joseph! Joseph Kühn!“ rief ich in meiner Todesangst: — „Wache ich, oder ist's ein Traum? Joseph Kühn, bist du es? Und wenn du es bist, so komm zu mir und sage mir ein Wort und lass mich hier nicht in der Angst und im Fieber sterben.“

„Hast eine schlechte Nacht gewählt, Mathias, um über die Höhe zu hommen,“ sagte Joseph, spornte sein wildes Ross über das Geklüft herauf und hielt vor mir an, um mich auf sein Pferd zu nehmen. Joseph beugte sich nieder und hob mich wie eine Feder empor und im Flug ging's wieder in die Reihen der Reiter, die mich mit einem donnernden Freuderuf bewillkommten und nur in wilderem Sturme die Höhe hinanflogen.

„Wenn mich der Jubel der unheimlichen Schaar erschreckte, so steigerte sich meine Angst noch mehr, als ich gewahrte, dass weder das Thier noch der Reiter das Wesenhafte nnd Greifbare belebter Wesen hatten, sondern ein Mittelding zwischen Schatten und körperlichen Geschöpfen zu sein schienen.“

„Gut — ich musste den tollen Ritt mitmachen, wie gross auch meine Noth gewesen.“ Die Rosse flogen wilder entlang, wiehernd, stampfend, sich bäumend — die Reiter jubelten, fluchten, schrien — voran klangen Trommeln und Pfeifen, Hörner und Trompeten — neben mir, über mir in der Luft knallten Peitschen — hinter mir rasselten Wagen — — es war ein Getöse, als sollte die Welt untergehen.“

„Immer näher rückten wir der Gespensterburg. Zehn Schritte vor dem halb verfallenen Thore theilen sich die

Wege. Der eine führt in die Trümmer der Burg, der andere seitwärts durch den Wald nach Lichtenberg. Ich wollte mich von dem Pferde werfen, da all mein Bitten Joseph nicht bewegen konnte, zu halten; aber meine Kraft war dahin; die ungestümmen Thiere brachen durch das wilde Gestrüpp in das Innere der Burg, wo sich ein mächtiges Thor öffnete und die Reiter in einem dunkeln Felsengange dahinstürmten. Ueber das Thor senkte sich der Ast einer mächtigen Tanne. In meiner Angst fasste ich ihn — ein wildes, grimmiges Gelächter erschallte und tönte in dem dunkeln Gange wieder — ich stürzte bewegungslos nieder und als ich erwachte, schien die Morgensonne durch das bunt gefärbte Laub, das die Trümmer von Rodenstein umrankt und ich eilte nach Litzelbach zurück.“

„Das erste, was ich hier erfuhr, war, dass Joseph Kühn am vorigen Abend am Schlage gestorben sei. Seit dieser Zeit habe ich, selbst am hellen Tage den Weg über die Ruinen von Rodenstein gemieden.“

„Ja,“ fiel die Wirthin ein, — „und was lobenswerther ist, Mathias entsagte dem Umgang mit der schwarzen Hexe Susanne die später mit einem Zigeunerburschen durchging, und sprach dem Gläschen nicht mehr so keck zu, als er an dem Abende gethan haben mag, der ihn in die Reihen des wilden Jägers brachte.“

Mathias hörte nicht, was die Wirthin sagte; er bot uns gute Nacht und schritt ernst aus der Thüre, um sein einsamen Stübchen aufzusuchen; die Gäste folgten ihm bald, und nach einer halben Stunde hörte man nichts mehr in dem Hause, als das einförmige Picken der schwarzwälder Uhr in der Gaststube.

Adrian.

XXII.

Ausländische Correspondenz.

1.

Der Pesther- u. Ofner Musikverein.

Mitgetheilt von Jgnaz Ritter von Seyfried.

Der von einem löbl. Magistrate der k. Freistadt Pesth, laut Beschluss vom 17. Dezember 1834, schon bisher anerkannte Musikverein, war durch den Beitritt einer bedeutenden Anzahl von Freunden der Tonkunst aus beiden Nachbarstädten veranlasst, zur sicheren Erreichung seines schönen Zweckes, mit hoher Bewilligung, einen grösseren Verband, unter der Benennung: „Pesther und Ofner Musikverein" zu bilden, der mit dem 16. October 1836 bereits in's Leben getreten ist.

Der Zweck dieses Vereins ist, echte Kenntniss und vollendete Ausübung der Musik auf die beste Art zu fördern, um eine höhere Entwicklung und Bildung des Gefühls für die reineren Freuden der Tonkunst und der besseren Geselligkeit überhaupt zu verbreiten.

Zur Erreichung dieses Zweckes wird der Verein:

a) auf würdige Aufführung klassischer, grosser Musikwerke die grösste Sorgfalt verwenden, um dadurch einen besseren Geschmack in der Musik zu verbreiten, einen höhern Genuss den gebildeten Bewohnern dieser Städte zu gewähren, und auch emporstrebende Kunsttalente zu eigenen genialen Leistungen zu begeistern.

b) Der Verein wird die Theilnahme ausgezeichneter Tonkünstler des In- und Auslandes zu gewinnen suchen;
c) anderweite häufige Gelegenheit zu Uebung angehender und fortschreitender Kunstfreunde verschaffen;
d) mittellose, aber talentvolle Anfänger so unterstützen, dass sie durch zweckmässigen Unterricht in einer guten Musikschule zu echten Künstlern herangebildet werden können;
e) der Verein wird besondere Preise für die Verfertigung vorzüglicher musikalischer Compositionen aussetzen;
f) eine musikalische Bibliothek anlegen, welche mit der Zeit zum öffentlichen Gebrauch eröffnet werden soll;
g) der Verein wird auch eine eigene Pensionsanstalt für ganz gebrechliche und erwerblose Mitglieder, so wie für die Wittwen und Waisen derjenigen Mitglieder des Vereins, welche dieser Anstalt beitreten wollen, begründen;
h) er wird endlich auch richtige Notizen über seine Wirksamkeit in den dazu geeigneten einheimischen Zeitschriften bekannt machen.

Der Verein besteht aus:

1. Ehrenmitgliedern.
2. Mitwirkenden oder ausübenden Mitgliedern.
3. Beitragenden oder unterstützenden Mitgliedern.

Durch sämmtliche Mitglieder des Vereins werden aus ihrer Mitte zuerst 40 ausgewählt, welche den grossen Rath bilden; diese wählen dann aus ihrer Mitte zwölf Mitglieder, welche die Geschäfte des Vereins leiten sollen, und daher der leitende Ausschuss heissen, dabei jedoch zugleich Mitglieder des grossen Rathes bleiben. Für die genauere Besorgung einzelner Geschäftszweige werden besondere Ausschüsse angeordnet, deren Mitglieder und Geschäftsleiter, so wie insbesondere der Cassier des Vereins, auf den Vorschlag des leitenden Ausschusses, durch den grossen Rath gewählt wer-

den. Den Sekretär des Vereins wählt der leitende Ausschuss aus den Mitgliedern des Vereins.

Zum Vorstand des grossen Rathes, und somit zugleich des leitenden Ausschusses, wird gleichfalls durch sämmtliche Mitglieder des Vereins aus ihrer Mitte ein Präses anf 3 Jahre; ein Stellvertreter desselben oder Vice-Präses aber durch den grossen Rath aus den Mitgliedern des leitenden Ausschusses, auch auf drei Jahre gewählt.

Dem ganzen Vereine steht es zu, sich über den Wunsch, wer zum Protector erbeten werden soll, zu berathen, und auszusprechen; der grosse Rath hat sodann, mittelst einer Deputation aus seiner Mitte, dieses Gesuch der bezeichneten hohen Person gebührend vorzulegen, und die Uebernahme des Protectorates zu bewirken.

Die Functionen der einzelnen Beamteten sind mehr auf die Oertlichkeit berechnet, haben also kein allgemeines Interesse, wesshalb dieselben hier nicht genannt werden.

Unter die wesentlichsten Mittel zur Förderung der Zwecke des Vereins gehört die musterhafte und so viel möglich vollendete Aufführung musikalischer Werke. Solche werden daher als Gesellschafts-Concerte nur für die Mitglieder des Vereins veranstaltet; mit Ausnahme der öffentlichen Productionen, die für den städt. Pesther Armen-Versorgungs-Fond, und etwa für die Pensions-Anstalt des Musik-Vereins gegeben werden sollen.

Die Ausführung und Leitung dieser Concerte vertraut der Verein einem besonderen Ausschusse an, der mit den nöthigen Instructionen hiezu, im Sinne der Statuten versehen wird.

Von den Gesellschafts-Concerten, die nur für die Mitglieder des Vereins bestimmt sind, werden in der Zeitfrist vom October bis April, verhältnissmässig

vertheilt, sechs bis acht gegeben. Sie sind die eigentlichen Uebungen der Kunstfreunde, im Vereine mit bewährten Tonkünstlern, wobei vorzüglich die ausübenden Talente Gelegenheit finden sollen, zu höherer Vollkommenheit vorzuschreiten und den nicht Mitwirkenden einen höheren Genuss zu verschaffen, wodurch auf mehrerlei Art die Zwecke des Vereins gefördert werden.

Sowohl zur Erhöhung der geselligen Fröhlichkeit unter den Mitgliedern des Vereins, als auch zur nöthigen Vermehrung angemessener Zuschüsse für die Erhaltung dieser Anstalt, werden von dem Vereine jährlich im Carneval zwei öffentliche Bälle, mit bezahltem Eintritte gegeben.

Die Anordnung und Besorgung dieser Tanzbelustigungen wird gleichfalls von einem besondern Ausschusse, der die erforderlichen Instructionen erhält, übernommen.

Zur Erreichung der edlen Zwecke des Musik-Vereins kann es am meisten beitragen, wenn sich so viele musikalische Talente und ausgezeichnete Künstler vom Fache, als möglich, aus beiden Städten, an denselben anschliessen. Dies wird aber am sichersten dadurch bewirkt, wenn ihnen auch die Gewissheit verschafft wird, durch die Einrichtung, die Bemühungen und den Einfluss des Vereins den Vortheil erhalten zu können, dass sie entweder in ihrem siechen Alter, oder im gebrechlichen, zu jedem Erwerbe unfähigen Zustande, oder dass nach ihrem Absterben ihre armen Wittwen und Waisen, eine bestimmte Beihilfe und Unterstützung zu erwarten haben. Der Mangel einer solchen Anstalt in diesen Städten hat bisher die meisten Künstler hier in die traurigste Lage versetzt.

Daher ist dieser Verein entschlossen, eine eigene Pensions-Anstalt für diejenigen seiner Mitglieder zu begründen, die nach der vorgeschlagenen Einrichtung derselben daran Theil nehmen wollen. *)

*) Näheres darüber in der Folge

Die Anstalt wird stets in genauester Verbindung und Kenntnissnahme des Vereins und des leitenden Ausschusses, jedoch mit ihrem von der Vereins-Kasse stets getrennt zu haltenden Pensionsfonds, durch einen besondern Pensions-Ausschuss, unter der speciellen Oberaufsicht eines vom löblichen Stadt-Magistrate zu ernennenden Commissärs geleitet, und nach den zu entwerfenden, höheren Orts zu bestätigenden, Instructionen verwaltet werden

Diese gewiss sehr wohlthätige und nachahmenswerthe Einrichtung verschafft den Mitgliedern das angenehme Bewusstsein: nebst der Pflege für ihre muskalische Ausbildung, auch einen segensreichen Zweck befördert zu haben; wodurch das ihnen durch die herrliche Tonkunst werdende Vergnügen zu einem doppelten Hochgenusse wird.

Damit aber auch die Kunst wahrhaft gepflegt und auf eine derselben würdige Weise gewirkt wird, hat der Verein ferner zwei Bestimmungen getroffen, welche zunächst noch Erwähnung verdienen.

Zur Aufmunterung auch unter uns lebender und einheimischer Talente und genialischer Musikfreunde, damit sie durch geistreiche Erzeugnisse die Kunstwelt bereichern, wird von dem Vereine einstweilen jährlich ein Preis von 12 Stück Ducaten, für die Verfertigung und Einsendung der besten musikalischen Composition, ausgesetzt.

Die Art und Weise der Beurtheilung solcher Werke und der Preisertheilung, soll auch einem besonderen Ausschusse, für welchen die gehörigen Instructionen zu entwerfen sind, übergeben werden.

Um auch für die Erziehung verlassener, und in der Entwickelung unterdrückter Talente, die oft im Kampfe mit Armuth und Elend untergehen, zu sorgen, wird der Verein solche mittellose, mit ausgezeichneten Anlagen für Musik begabte Kinder, die zu seiner Kenntniss gelangen, so weit seine Kräfte reichen, dergestalt unterstützen, dass

sie durch den zweckmässigen Unterricht in einer guten Musikschule zu echten Künstlern herangebildet werden. Zu dem Ende wird er vorzüglich auf die Erhaltung und Aufnahme des bereits in gedeihlichem Fortgange befindlichen, von einem löbl. Stadtmagistrate genehmigten Musikschule Bedacht nehmen.

Da bereits von längerer Zeit an freiwilligen jährlichen Beiträgen à 5 und 10 fl. die Summe von 705 fl. C. M. zugesagt ist, so wird der langersehnte Wunsch des Vereins, eine öffentliche Singschule ins Leben treten zu lassen, bald in Erfüllung gehen können.

Zur Zeit ist Protector Se. Ezcellenz Anton Graf Cziráky von Czirák und Dénesfalva, Ritter des goldenen Vliesses, Grosskreuz des kön. ung. St. Stephan-Ordens, und Ritter des goldenen Sporns, k. k. wirkl. geh. Rath und Kämmerer, Staats und Conf. Minister, Obergespan des Weissenburger Comitats, Mitglied des leitenden Rathes der ung. gelehrten Gesellschaft. — (Zu Folge der Beförderung Sr. Exzellenz nach Wien ist diese Stelle erledigt.)

Praeses:

Se. Hochgeboren der Graf Leo Festetics von Tolna, Vorsteher des Vereins zur Verbreitung der Kinderbewahr-Anstalten in Ungarn.

Vicepraeses:

Wilhelm Anton Trexler v. Lindenau, k. k. Oberdreyssiger; zugleich Vorstand der Kassa- und Rechnungs-Verwaltung. — (Zu Folge der Resignation desselben bekleitet gegenwärtig diese Stelle H. Anton Dolezálek.)

Secretair:

Gabriel Mátray, Landesadvokat, corresp. Mitglied der gelehrten ungarischen Gesellschaft in Pesth, eigen-

thümlicher Redacteur der ungarischen Zeitschrift Regélö und Honmüvész.

Kassier:

Andreas Leopold Klausz.

Das Artistische Comité bilden:

Graf Leo Festetics, Vorstand.
Dominik Perlasca, Referent.
Matthäus Babnigg, }
Andreas Bartay, } Mitglieder.
Franz Bräuer, }
Aloys Cibulka, Ehrenmitglied.
Friedrich Eckstein, zugleich Vorstands-Stellvertreter.
Fr. August Urbani, zugleich Kapellmeister. (Hierzu wird in der Folge auch der Archivar, derzeit Gabriel Mátray, beigesellt.)

Orchester-Director:

Dominik Perlasca.

Instrumenten-Inspicient:

Joseph Mátray.

Kapellmeister:

Fr. A. Urbani.

Chor-Director:

Ludwig Menner.

2.

Oedenburg.

Der Musikverein daselbst,

besteht bereits seit dem Jahre 1829. Der Zweck desselben ist nebst dem geselligen Vergnügen, Steigerung der

Kunst, Verfeinerung des Gefühles und Bildung des Geschmackes im Gebiete des Tonkunst. Da hiezu die Begründung des Unterrichts im Singen ein Haupterforderniss ist, so wird in der bereits errichteten Singschule Individuen beiderlei Geschlechts sowohl in den Elementen der Singkunst, als auch nach Massgabe der Fortschritte einzelner Individuen, in dem eigentlichen Kunstgesange von dem Singmeister des Vereins unentgeltlich Unterricht ertheilt; um auf diesem Wege nach und nach Chor- und selbst Solosänger und Sängerinnen bilden zu können. Ausser einer angesehenen Person welche das Protectorat des Vereins übernommen hat, besorgen die Leitung so wie die Aufsicht über die Musikschule ein Präses, zwei Sekretäre, ein Musikdirector, ein Archivar, ein Cassier und ein Ausschuss von neun Mitgliedern.

Alle Jahre findet eine öffentliche Prüfung der Zöglinge statt; die Zahl und die Tage der Concerte werden von dem leitenden Ausschusse nach Massgabe der Umstände bestimmt.

Jedes Mitglied ist verpflichtet 3 Jahre in dem Vereine zu bleiben Der Beitrag eines Mitglieds ist 12 fl. W. W. jährlich. Andere, nur örtliche Bestimmungen, Zahl der Mitglieder, Vermögenstand etc. bedürfen für das auswärtige Publikum keiner Erwähnung.

3.

Agram.

Der hiesige Musikverein beabsichtigte bei seiner Gründung erhöhte Bildung des Gefühles im Gebiete der Tonkunst durch Anschaffung anerkannt vorzüglicher Musikwerke und Verfeinerung des Geschmackes im Genusse durch präcise Aufführung derselben zu erzwecken; durch

moralische Veredlung religiöser Erhebung die Gemüther im Vaterlande zur Wohlthätigkeit zu stimmen.

Die Leitung der Geschäfte besorgt eine Direction, die aus dem Vereinsdirector, zwei Repräsentanten und vier Ausschussmitgliedern besteht. Die Direction wählt sich aus den Mitgliedern einen Sekretär, die ausübenden Glieder einen Orchesterdirector, der ganze Verein einen Cassier. Die Wahl geschieht jährlich am Cäcilienfeste. Monatlich werden zwei öffentliche und zwei geschlossene Academien gegeben, doch bleibt es der Direction unbenommen auch aussergewöhnliche anzuordnen. *) Jedes eintretende Mitglied zahlt bei der Aufnahme 4 fl. C. M. als Einlage in die Fondskasse und weitershin monatlich 1 fl. C. M.

Vereinsmitglieder, welche durch Berufsgeschäfte von hier wegzuziehen gezwungen sind, bleiben Ehrenmitglieder des Vereins. Für jedes aus dem Leben tretende Vereinsglied wird auf Kosten des Vereins ein feierliches Todtenamt gehalten. Der Musikverein ist permanent, wenn auch die Zahl der Mitglieder abnähme, bleibt folglich — selbst in jeder geringen Zahl der Mitglieder bestehend — Eigenthümer der Fondskasse, Musikalien, Instrumente und aller Inventarstücke. Diess die allgemeinen Bestimmungen unseres Musikvereins. Ausführlicheres kann auf Verlangen später mitgetheilt werden.

Ausländische Correspondenz, namentlich Mittheilungen über ausländische Vereine betreffend, wird auf die Vorrede zu diesem Bande verwiesen.

D. R.

*) Seltene Thätigkeit.

XXIII.

Correspondenz.

Nachrichten über Deutschlands Musikvereine.

Fortsetzung v. pag. 199.

Musikvereine in Oldenburg:

1. Der Singverein.

Seinen Statuten nach ist er: eine Gesellschaft (von Dilettanten) die sich zum Zweck gesetzt hat, sich gemeinschaftlich im Gesange auszubilden, die Erkenntniss des Wahren und Schönen in der Musik nach Kräften zu befördern, und sich und andern dadurch Freude zu verschaffen (§. 1.). Wenn es diesemnach Tendenz des Vereins sein muss, sich mit den Meisterwerken der Vocalmusik in allen ihren verschiedenen Formen zu beschäftigen, so sollen jedoch in der Regel nur classische Werke im Kirchen- und Oratorienstyl der ältern und neuern Zeit Gegenstand der Uebung sein (§. 2). Solchen Zweck erreicht der Verein (nach §. 3.) a. durch die ordentlichen Versammlungen, wöchentlich einmal Abends von 6—9 Uhr; b.) durch ausserordentliche Versammlungen, welche die Angehörigen, Freunde und Bekannte den Ausführungen beiwohnen zu lassen bestimmt sind; c.) durch öffentliche Aufführungen.

Der Verein zählt gegenwärtig 110 Mitglieder, und wird sich quantitativ nicht leicht verringern, da nach den Uebungen manchmal eine kleine Tanzparthie improvisirt, und zur Sommerzeit dann und wann eine recht vergnügliche Landparthie gemacht wird, auch in den ordentlichen Versammlungen dem Thee und der Conversation seine Zeit gegeben ist; qualitativer Verringerung vorzubeugen besteht das Statut, dass ein neu aufzunehmendes Mitglied vom Directorium zum Ballotement über seine Aufnahme (durch $\frac{2}{3}$ der Erschienenen) nicht anders vorgeschlagen werden kann, als bis sich drei Mitglieder des Vereins für seine musikalische Qualifikation bei demselben verbürgt haben; zur qualitativen Beförderung dient dann noch eine zweimal wöchentlich angesetzte Uebungsstunde für die weniger befähigten Mitglieder (schulmässig) zur beliebigen Theilnahme.

Dirigent des Vereins ist Herr Kammermusikus *Franzen*, Vorsteher gegenwärtig (jährliche Wahl) die Herren Obergerichtsanwalt *Rüder* und Dr. jur. *Klävemann.*

Aufgeführt wurde im Verlauf letzterer Zeit, theils in den ausserordentlichen Versammlungen (meistens mit Orchester, zuweilen am Klavier), theils in öffentlichen Concerten (immer mit Orchester) — entweder vom ganzen Verein, oder von einem Theile seiner Mitglieder, oder aber mit Zuziehung noch mehren Gesangpersonals (die Soli sind dabei mit wenigen Ausnahmen immer von Dilettanten gesungen worden) an grösseren Sachen u. a.:

unter Direction des Herrn Kammermusicus *Franzen: Paulus* von *Mendelssohn-Bartholdy* (2 mal), *Requiem* von *Cherubini*, *Messias* von *Händel*, *Davidde penitente* von *Mozart*, *Motetten* von *Mozart;*

unter Direction des Herrn Hofkapellmeisters *Pott*: *die neunte Symphonie* mit dem Chore von *Beethoven*;

unter Direction des Herrn Dr jur. *Klävemann: der* 42 *Psalm* von *Mendelssohn-Bartholdy*, *Motetten* von *Seb.*

Bach, *der* 100 *Psalm* von *Händel*, *Psalm* von *Klävemann*: „Wie der Hirsch schreit“ *desgleichen von demselben*: Jauchzet Gott, alle Lande etc.“, *Figaro's Hochzeit* von *Mozart*, Chöre und Ensemble-Stücke aus *Idomeneo von Mozart*, *desgleichen* aus *Don Juan* und *Cosi fan tutte*, Quartett aus *Zaïde* von *Mozart*. *Die Jahreszeiten* von *Haydn* werden gegenwärtig vorbereitet.

2. Der Orchesterverein.

Gegenstand seiner Uebungen sind Symphonien, insbesondere von *Haydn* und *Mozart*, und die einfacheren von *Beethoven*. Immer um das andere Mal, wenn er zusammenkommt, darf ein Mitglied ein Solo probiren. Die Reihenfolge der Concurrenten wird vom Directorium, bei dem man sich zu melden hat, angeordnet. Die regelmässigen Zusammenkünfte aber finden wöchentlich einmal statt. Oeffentliche Aufführungen liegen ausser der Absicht. Der Zweck ist lediglich Uebung im symphonischen Spiel, tieferes Eindringen in die Werke der Meister durch wiederholte Beschäftigung mit denselben, und Selbstgenuss. Auch hat hier ein Bedürfniss des Publikums solchen Verein zu entstehen nicht veranlasst. In den Abonnementsconcerten des Herrn Hofcapellmeisters *Pott* werden von der Grossherzoglichen Kapelle hieselbst insbesondere die Beethovenschen und neuere Symphonien ganz vortrefflich executirt. Diese acht Concerte aber sind — die Concerte durchreisender Virtuosen abgerechnet — ausser den täglichen Productionen des unter Leitung des Herrn Musikdirectors *Rösler* sich bemerkenswerth auszeichnenden hiesigen Militärmusikcorps die einzige Musik von Fach, die wir hier hören können; wollen wir nicht Tanz- und Gartenmusiken als Kunstgenüsse gelten lassen. Auch eine Oper haben wir hier nicht, was uns aber nicht verdriesst, da Schau-, Trauer- und Lustspiel desto besser sind. Freilich liesse sich mit der Mitteln, die hier für Musik und Theater getrennt aufgewendet

werden, bei vernünftiger Vereinigung, eine recht gute Oper sehr wohl halten, ohne dass ein Theil verlieren würde. — Doch muss ich hier, um streng bei der Wahrheit zu bleiben, in Betreff öffentlich producirter Musik vom Fach, noch einiger Quartett-Soiréen erwähnen, welche im vorigen Winter von den (wenigstens dem Gehalt und Titel nach) bedeutenderen Mitglieder der Hofcapelle veranstaltet wurden, aber sehr wenig Theilnahme fanden, und wahrscheinlich künftigen Winter nicht wieder zu Stande kommen; zum Theil wohl, weil überhaupt das grössere Publikum hieselbst für dergleichen Musik noch nicht reif ist, zum Theil aber auch, weil ein Quartett, wo die erste Geige, mit totaler Unterordnung der andern Instrumente, in ihrem überseelenvollen, grossartig manierirten Vortrage sich breit macht, wirklich nicht ohne üble Empfindungen sich anhören lässt.

Der Orchesterverein zählt an Mitgliedern: 5 erste und 5 zweite Geigen, 2 Bratschen, 3 Violoncells, 1 Contrabass, 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Pauken, unter denen übrigens (besonders an den Blasinstrumenten) mehre Musiker vom Fach sind.

Dirigent ist der Stadtorganist hieselbst, Herr Musikdirector *Rothe*; Vorsteher des Vereins (jährliche Wahl) gegenwärtig die Herren Geh. Hofrath *Schleifer* und Hauptmann *Bodecker*.

3. Die Liedertafel.

(Männergesang ohne Begleitung.)

Die Musik ist hier weniger der Endzweck, als ein Mittel zu dem allgemeinen Zweck, dann und wann, ausschliesslich unter einer grösseren Anzahl (ungefähr 30 Mitglieder) von guten Freunden und Bekannten, frei von aller Unbequemlichkeit conventioneller Rücksichtsnahme und steifer Genirtheit, einen Abend froh und heiter vertrau-

lich hinzubringen oder in Ausgelassenheit zu verjubeln. Desswegen wird es bei Aufnahme neuer Mitglieder (es ist dazu Stimmenmehrheit erforderlich) mit ihren musikalischen Fähigkeiten so genau nicht genommen, als auf ihre sonstige Tauglichkeit für diesen Kreis gesehen. Doch sind unter den Mitgliedern einige recht schöne Stimmen, und auch tüchtige Sänger, insbesondere einer für das humoristische oder komische Basssolo. — Die Liedertafel versammelt sich alle 14 Tage. Es wird eine Stunde lang an neuen Sachen geübt, dann zu Tafel gegangen, und während derselben, u. s. w. Quartetts und beliebt gewordene Chorlieder gesungen. Die Quartetts sind besonders erfreulich, da sie in der Regel vortrefflich zusammen eingeübt sind, wie denn aus der Anzahl der Mitglieder sich ihrer mehre je vier zusammengethan und viel zusammen gesungen haben, und so durch ihre vierstimmigen Lieder übrigens nicht nur die Liedertafel, sondern auch manchen andern geselligen Kreis erfreuen. An schönen Sommerabenden hört man oft aus diesem und jenem Garten ein solches Männerquartett erschallen. Auch der Chor singt in der wärmern Jahreszeit häufig im Freien. Diese Gattung von Musik ist nun besonders bei den Damen hier sehr beliebt geworden. Es finden auch jährlich einige feierlichere Versammlungen der Liedertafel statt, wo Damen eingeladen, und mit solchem Gesang und einer guten Abendmahlzeit bewirthet werden; sie finden an dem bei den Versammlungen üblichen komischen Formelwesen, an der Cordialität der Liederbrüder gegen einander, und überhaupt an dem unaussprechlich vortrefflichen Humor, der die Gesellschaft bei solchen aussergewöhnlichen Festivitäten denn immer ganz besonders zu beseelen pflegt, meistens viel Behagen. Diese Damen haben nun auch als Zeichen ihrer Theilnahme und Huld dem Liedervereine im vorigen Winter eine herli-

che Fahne verehrt, worauf denn die Liedertafel natürlich sehr stolz ist.

Die hiesige Liedertafel gehört zu dem Verein der 22 norddeutschen Liedertafeln, die jährlich im Frühjahre in irgend einer schönen Gegend (in der Regel des Weserthals) zusammenkommen, um zu singen und zu tafeln und sich zu freuen. Die zu singenden Lieder werden geraume Zeit vor der Zusammenkunft von der zur Zeit das Präsidium führenden Liedertafel zum Druck befördert, und den Liedertafeln allen zur Einübung mitgetheilt. Die Auswahl dieser Lieder wird so beschafft, dass jede Liedertafel 1, 2 oder 3 Lieder einschickt, unter denen dann die nöthige Anzahl ausgewählt wird, mit Berücksichtigung der Vorjährigen oder Uebervorjährigen, wenn davon einiges wiederholt werden möchte. Wenn aber auf diese Weise die Wahl sehr oft Lieder gebracht hat, die sich zur Ausführung von einem so grossen Chor (200 bis 300 Menschen), und manchmal für Chorgesang überall nicht eignen, und ferner überhaupt der vierstimmige Männergesang wegen seines geringen Tonumfangs, und der wenigen Mittel, die er hat, wo, wie hier, kein Instrumentale Mannigfaltigkeit hineinbringt, auf die Dauer etwas eintönig wird, so versteht es sich, dass ein sonderlicher musikalischer Ertrag aus diesen festlichen Zusammenkünften nicht erwächst. Indess, wenn auch nicht, so ist es dagegen etwas sehr Schönes, wenn alte Freunde und Bekannte von der Universität und sonst her, sich von Zeit zu Zeit so heiter begegnen; wenn man die lustigen Leute wiederfindet, mit denen man das vorige Jahr so vergnügt war; wenn man auch neue interessante Bekanntschaften so leicht und ungezwungen macht, wie es auf diesen, drei Tage lang dauernden Festen der Fall ist, wo die Tendenz jeder einzelnen dieser Liedertafeln, das vertraulich heitre Beisammensein, von selbst die Tendenz des gemeinsamen Ganzen wird; wenn endlich am letzten

Tage bei der Tafel der Wettstreit beginnt, und jede einzelne Liedertafel das beste Lied singt, welches sie kann; in der Regel heitre Sachen, und noch ganz neu, meistens von irgend einem Mitgliede der resp. Liedertafel componirt, oft ein Solo mit begleitendem, und am Schlusse der Verse aufzujubelndem Chore der Uebrigen.

Die hiesige Liedertafel steht übrigens auch in Verbindung mit sämmtlichen anderen bedeutenderen Liedertafeln hiesigen Landes, und feiert auch mit ihnen jährlich im Sommer ein Fest, in der Regel in den Holzungen und Gärten des Grossherzoglichen Sommerresidenzschlosses Rastede, wo dann mit gnädigster Erlaubniss Zelte und Boutiquen aufgeschlagen werden, und gesungen und gejubelt wird bis in die späte Nacht. In der Regel wird daraus ein grosses schönes Volksfest, wegen der allgemeinen, wenn auch nicht unmittelbaren Theilnahme aller Umwohnenden auf vieler Meilen Weite.

Vorsteher der hiesigen Liedertafel sind: der Liedervater Herr Hauptmann Lehmann, der Tafelmeister Herr Amtsauditor Köhler, der Säckelmeister und Secretarius Herr Obergerichtsanwalt Rüder, der Notenmeister und Dirigent der Uebungen, Herr Musikdirector Rösler.

4. Ein zweiter Liederverein

für vierstimmigen Männergesang hat sich hier kürzlich unter der Direction des Herrn Musikdirectors Rothe zusammengethan. Ihm scheint es recht um Uebung und Ausbildung im Gesange zu thun zu sein. Doch fehlt auch hier das joviale Element nicht. Sie nennen sich nach ihrem Dirigenten, zur Unterscheidung von den andern, Rothkehlchen.

5. Mehre Quartettvereine.

Hier ist nun in concreto über diese nichts zu sagen, was bei den grösseren Vereinen, wie es vorstehend geschehen, weil nämlich dieselben doch gewissermassen eine Art von öffentlichem Character haben, nicht nur keine

Indiscretion wird genannt werden dürfen, sondern wie solches auch im Interesse dieser Zeitschrift und zum Zweck einer desto klareren Einsicht in die Bestrebungen Anderer durchaus — und dass es von allen Seiten geschehe — wünschenswerth scheint. Möge aber etwas Allgemeines über solche Quartettvereine hier nicht am unrechten Orte gesagt werden.

Wir verstehen hier unter Quartett diejenigen zur Execution von vier Streichinstrumenten (2 Violinen, Viola, und Violoncell) bestimmten grösseren, regelmässig aus einem in Sonatenform geschriebenen ersten Satze, einem Adagio oder Andante (meistens kleinere Rondoform) einer Menuett (oder an deren Stelle bei den Neuern oft ein Scherzo) und dem Finale (gewöhnlich grössere Rondoform *) bestehenden Tonstücke, wie uns deren J. Haydn, der eigentliche Erfinder derselben, eine grosse Anzahl, etwa 83, und in ihnen Alles, was die Musik zu geben vermag, Heiteres und Trübes, Sentimentales und Humoristisches, Erhabenes und Tändelndes in so wunderbarer Fülle und Schönheit hinterlassen hat; dann Mozart, der durchaus in dessen Fussstapfen trat, indem er eben hiermit, und auch dadurch, dass er seine ersten Arbeiten dieser Art jenem Altmeister dedicirte, nicht nur factisch anerkannte, wie vortrefflich diese von Haydn gegebene Form geeignet sei, Gebilde wahrer Kunst zu schaffen, sondern auch zugleich die Wahrheit dieses Satzes durch seine Arbeiten so glänzend darthat; ferner Beethoven, der ebenfalls, namentlich Anfangs, ganz denselben Weg verfolgte, und zur grössten Kunsthöhe sich emporschwang, in sei-

---

*) Siehe über diese Namen, und was sie bedeuten, in A. B. Marx: Compositionslehre Band 2 Seite 493 flgd. Wo wir nicht irren, ist darüber auch die Rede in Desselben: Allgemeine Musiklehre; ein Buch, das nicht genug empfohlen werden kann. Es sollte billig auf jedem Claviere liegen.

nen letzten Arbeiten aber entschwebte in Regionen, wo unser künstlerischer Blick nicht mehr Alles deutlich erkennen kann; endlich viele neuere, die doch alle diese Form mehr oder weniger treu beibehalten haben, wenn es nämlich jemanden darum zu thun gewesen, etwas wahrhaft Tüchtiges zu liefern.

Betrachten wir nun auch die innere Form dieser Gattung von Musik, so haben wir zunächst eines Unterschiedes der eigentlichen Quartetts von den concertirenden zu gedenken, in welchen letzteren eins der Instrumente, nämlich in der Regel die Geige oder das Violoncell, eine Hauptstimme, mit Figuren, Bravouren und Coloraturen und allerlei sonstigen Schnurren hinlänglich ausgestattet, als Principalstimme vorträgt, die andern Instrumente aber blos zur Begleitung, zur Herstellung der Harmonie dienen, dann und wann vielleicht durch eine Imitation oder Figur beliebiger andrer Art zur Verschönerung des Ganzen, als solchen nach ihrer untergeordneten Stellung auch wohl noch ein Uebriges thun. Mögen sie ihr Gutes haben: ihr künstlerischer Werth ist in der Regel nicht der grösste, was nicht allein daher kommt, dass solche Sachen meistens von unwissenden blosen Virtuosen geschrieben werden, sondern auch einen innerlichen Grund hat; bei welcher Gelegenheit wir denn auch nicht verhehlen wollen, dass wir der Meinung sind, Trios und Quartetts u. s. w. bei denen das Pianoforte Theilnehmer, und in der Regel auch seiner Eigenthümlichkeit nach hauptsächliche Stimme ist, dürften sich ihrem Wesen nach zu der Kunsthöhe emporzuschwingen nicht geeignet sein, auf der das eigentliche Quartett (Streichquartett) stehen kann.

Das eigentliche Quartett nämlich ist so beschaffen, dass die vier Stimmen jede als eine selbstständige, d. h. in ihrer eigenen Melodie mehr oder weniger vollständige, insofern unabhängig, dasteht; jede Stimme hat gleiche

Rechte und gleiche Pflichten zum Entstehen des Ganzen; jede verhandelt, wie in freundschaftlicher Unterredung, über das gegebene Motiv ihrem Character gemäss das, was ihr gut scheint, wodurch denn das Resultat gewonnen werden muss, welches aus dem Ganzen das Richtige ist. Jede dieser betheiligten Stimmen ist aber auch der grössten musikalischen Dialectik sowohl, wie des vollendetsten Vortrags fähig, d. h. es möchte sich musikalisch kaum irgend etwas denken lassen, was nicht von den einzelnen dieser vier Instrumente, dem kräftigen, oft komischen, und wieder schmerzlich sehnsüchtigen Violoncell, der altklugen, und wieder zu Schwermuth und Sentimentalität sich neigenden Viola, den kecken beweglichen, und wieder so weichen und gesangreichen Violinen — oder von ihnen in ihrer Zusammenwirkung sich durchaus darstellen liesse.

Vier Stimmen nun, die in geistreicher Unterhaltung auf diese Weise mit einander verkehren, sind aber in der Regel durchaus hinreichend, den Zuhörer gänzlich zu beschäftigen. Wo mehre, d. h. gleichfalls vollkommen selbstständig reden, da wird schon manches überhört, und geht verloren. Vier Stimmen sind aber auch genügend, eine jede denkbare Harmonie herzustellen; und wo die Verdopplung eines Intervalls zweckmässig scheint, da sind eben diese Instrumente auch mehre Töne gleichzeitig herzugeben geeignet. Was bleibt noch übrig? —

Die Polyphonie in diesen Quartetts ist nun aber meistens von der Art, nicht dass sie wie die schwereren eigentlich polyphonen Formen der Fuge und des mehrfachen Contrapunkts nur dem Theoretiker vollkommen begreiflich ist, sondern wegen ihrer viel grösseren Einfachheit von jedem Laien mehr oder weniger durchaus verstanden werden kann, wenn er nur so weit erst gedieh, dass überhaupt sein Ohr für den Reiz mehrer gleichzeitigen Melodien bereits empfänglich geworden ist. Kann

aber jemand mehre Melodien gleichzeitig auffassen, so muss, welchen Vorzug solcher im Allgemeinen der polyphonen Musik vor den homophonen, blos begleiteten, Melodien geben wird, auch dem begreiflich sein, der dies nicht kann. Solcher aber, die das nicht können, sind nicht so Wenige. Ohne Uebung nämlich wird dergleichen Fähigkeit nicht gewonnen, und wo soll diese Uebung herkommen, wenn den jungen Klavierkünstlern (wir meinen hier natürlich Dilettanten) die leidigen Potpourris, Phantasien und Variationen über Themata der beliebten italienischen und französischen Opern nicht nur genügen, sondern ihnen sonderlich viel Freude gewähren, auch der Vortrag solcher Dudeleien in den Thee- und Abendgesellschaften immer das empfänglichste Publikum finden wird, und sie und ihre Eltern vergnügt sind, wenn man von ihnen sagt: sie spielen sehr fertig; der Lehrer aber, dass er nur um Gotteswillen die Lust aufrecht erhalte, bemüht sein zu müssen glaubt; wenn ein Sänger es für das Grösste hält, was jemand leisten könne, wenn er ein eingepauktes Lied mit seiner guten Stimme, die ihm der liebe Gott umsonst gab, mit Beifall vorzutragen weiss; wenn endlich alle andere Instrumente von Dilettanten der verhältnissmässigen Ueberzahl nach überall kaum gewürdigt werden, und auf keinen Fall so viel, dass man sich die Mühe nehmen mag, ihre Behandlung zu erlernen, die sanfte Flöte allenfalls ausgenommen. Wir wären jetzt gut im Zuge, über die Seichtigkeit des Dilettantischen Musiktreibens, wie es nun einmal ist, ein kräftiges Wort zu reden, und insbesondere hätten wir Lust, über den Unfug der Lehrer uns auszulassen, die daran Schuld sind, die da, wo sie Musik lehren sollen, ihren Schülern nichts weiter beibringen zu müssen glauben, als Fingersatz und Notenlesen, wie wenn sie einem Papagei Sprachunterricht zu geben hätten, bei dem denn freilich Verständniss und Grammatik ein überflüssiges Ding ist.

Diese Seichtigkeit des Dilettantismus ist es nun auch ganz allein, die all diese jämmerlichen Producte der musikalischen Presse, wie sie täglich in Unzahl gleich Pilzen emporschiessen, erscheinen macht. Selbst diejenigen Musiker, die etwas Gutes zu liefern nicht nur im Stande wären, sondern auch viel lieber dergleichen arbeiten mögten, müssen sich nun einrichten, das zu geben, was das Publikum kauft. Geld ist der Hebel, und sie fallen dann von ihren guten Grundsätzen und Absichten im Interesse wahrer Kunst um so eher ab, weil sie mit den Producten der durchgängig beliebteren Art, wie gesagt, nicht nur mehr verdienen können, sondern dieses Mehr, wegen der Leichtigkeit, mit welcher sich dergleichen zusammenstoppeln lässt, auch noch viel bequemer und schneller. Dazu erhalten wir nun auch von gänzlich Unberufenen, d. h. die wegen Mangels an Talent oder tüchtiger und ordentlicher musikalischer Ausbildung überhaupt nichts schreiben sollten, die grösste Menge von allerhand, und neuerdings insbesondere romantischen, Firlefanzereien, und gerade von diesen oft das, was am allermeisten Glück macht. Wie denn oft auch der Name irgend eines bedeutenden Virtuosen auf dem Titelblatte in Betreff der Bestimmung des Werths einer Composition den Ausschlag gibt, als wenn ein Virtuose und ein Componist nicht zwei ganz verschiedene Dinge wären! —

Würde aber dagegen das Bessere und Tüchtigere von dem Publikum begriffen und anerkannt, so würde die Thätigkeit der Componisten ebenso solches zu liefern sich beeifern müssen, als es jetzt den Anforderungen der Mittelmässigkeit nachzukommen bemüht ist, d. i. jene Classe von Musikliebhabern, die nicht nur bei weitem die umfassendste ist, der Zahl nach, sondern zu welcher auch diejenigen widerlichen Geschöpfe gehören, die wir Enthusiasten zu nennen pflegen, ein Volk, das immer ein Geschrei macht, dass eine wahre Begeisterung daneben

gar nicht laut werden kann; bei denen dann auch das Komische ist, dass sie wie unsinnig rennen, wenn sie eine Symphonie von Beethoven hören können, die aber, wo ein tüchtiges Quartett gespielt wird, albern die Nase rümpfen, wenn sie ihren Mangel an Entzücktsein nicht länger verbergen können; Menschen, die überall nicht einsehen, dass eine Symphonie nur ein, und noch dazu viel complicirteres, Quartett ist, die sie unmöglich verstehen, und natürlich darum auch nicht vollständig geniessen können; wenn sie nicht einmal ein Quartett aufzufassen, und die consequente Folge seines Gehalts zu begreifen im Stande sind, die aber sich schämen werden, wenn sie hören, was wahr ist, dass nämlich nicht die Mehrstimmigkeit des Satzes in den Symphonien sie erfreut, sondern lediglich das Tonliche der verschiedenen im bunten Wechsel erklingenden Instrumente, was also durchaus nichts ist, als ein blos sinnlicher Genuss — dann auch wohl noch die Massewirkung des ganzen Orchesters.

Dass nun aber zur Bildung und Beförderung eines guten und richtigen Geschmacks nichts sich besser eignet, als diess Streichquartett, wie wir es eben beschrieben haben, sowohl wegen seiner Beschaffenheit an sich, als weil man wegen der wenigen zu seiner Execution erforderlichen Mittel, leicht dazu kommen kann, sich häufig, und wegen der nöthigen Theilnahme Mehrer mit Lust und gegenseitiger Anregung daran zu üben, geht aus dem bereits darüber Gesagten wohl zur Genüge hervor.

Darauf mögten wir nun diejenigen, die es ahnen oder fühlen, oder es uns glauben wollen, dass doch die Musik noch einen andern und grösseren Genuss zu gewähren vermöge, als den blosen Sinnenkitzel, hierdurch aufmerksam gemacht, und es überhaupt allen Gutgesinnten warm empfohlen haben. Was aber die andern betrifft, nämlich die sich bereits mehr mit dem wahrhaft Guten und Tüchtigen beschäftigt haben, so wissen solche, dass

das Quartett auch mehr ist, als ein bloses Mittel zur Ausbildung, vielmehr wie gesagt, diejenige Form, in der die grössten Künstler das Allerschönste und Edelste, was wahrhafte Kunst zu leisten vermag, geschaffen haben, und in der auch künftig hoffentlich noch recht viel von den Besseren wird gearbeitet werden. Quod deus bene vertat!

N. n.

Musikvereine der bayrischen Pfalz.

a. Der Central-Verein.

Dieser Verein hat im Monat Juni d. J. zu Dürkheim an der Hardt, sein Neuntes Musikfest gefeiert, wie bereits pag, 232. ff. unserer Zeitschrift ausführlich besprochen; wir liefern darum hier nur noch ein Verzeichniss der für den Ausschuss des Centralvereins gewählten Mitglieder wie folgt:

Herr: Meuth, Königl. Staatsprokurator zu Landau.
„ Hitschler, Rentner in Landau.
„ Golsen, Königl. Anwalt zu Zweibrücken.
„ Meuth, Königl. Richter zu Kaiserslautern.
„ Straus, Königl. Bauinspector zu Speyer.

b. Lokal-Musikvereine der bairischen Pfalz.

1) Musikverein zu Speyer.

(Siehe 1. Heft unserer Zeitschrift. Seite 29—33

2) Musikverein zu Edenkoben.

Dieser Verein hat zum Zwecke Instrumentalstücke und Chöre, welche seinen Kräften entsprechen, einzustudiren und in Konzerten und musikalischen Abendunterhaltungen aufzuführen. Der Ausschuss des Vereins, welcher die Leitung besorgt, besteht aus den Herren:

Dr. König, Königl. Kantonsarzt.
Zunn, Königl. Gerichtsbote.
Borscht, Königl. Subrector.
Sommer, Lotto-Kollector.
Arnold, jun. Rentner.

3) Musikverein zu Dürkheim.

Der hier zur musikalischen Fortbildung und Ausführung bestehende Cäcilien-Verein, gibt jährlich mehrere Konzerte, wozu stets Tonstücke gewählt werden, welche die Kräfte des Vereins nicht überbieten. Zu den Aufführungen werden gewöhnlich mehrere Schullehrer aus der Umgegend eingeladen, zur Mitwirkung des Chors und des Orchesters.

Die Mitglieder des Vorstandes sind:
Herr Scheuermann, Königl. Gerichtsbote.
„ Resch, Stadtschreiber.
„ Sauerbeck Handelsmann.
„ Ernst, Schulehrer.
„ Baab, Schullehrer.

(4 Musikverein zu Pirmasens.

Der Verein bringt in seinen Konzerten auch Ouverturen und Symphonien, die für ihn passend sind, zur Aufführung, nur der Chor fehlt, welcher recht leicht durch Zuziehung der Zöglinge der lateinischen Schule gebildet werden könnte. Es finden jährlich mehrere Konzerte statt.

Die Direction führt mit vielem Fleisse der Wirth und Stadtrath Herr **Lachenmaier**, und wird sehr thätig unterstützt durch die

Herren Schmidt Königl. Aktuar.
„ Trau „ Ingenieur.
„ Toga, Angestellter beim Königl. Landkommissariate und
„ Serr Schullehrer.

(Wird fortgesetzt.)

Darmstadt.

Musikverein für Dilettanten.

Derselbe besteht seit dem Jahre 1832. Hauptzweck desselben ist: musikalische Uebung und Aufführung des Besseren aus dem Gebiete der Tonkunst, namentlich der Kirchenmusik.

Die Zahl der activen Dilettanten ist 100 und zwar: 26 Sopran, 24 Alt, 20 Tenore und 30 Bässe.

Die Instrumentalparthien werden von Mitgliedern der Grossherzoglichen Hofkapelle ausgeführt, und sind deren bei Aufführungen von Oratorien 30—40 activ. Den Vorstand bilden:

Herr Musikdirector C. A. Mangold *) nebst 4 activen Mitgliedern, (die jährlich gewählt werden) zur Zeit: Herr Kalculator Fr. Weber, Herr Auditor Eigenbrodt, Herr Gymnasiallehrer Bender und Herr Botenmeister Brunner. Die Leistungen dieses Vereins fanden stets, selbst bei dem grösseren Publikum, wohlverdiente Anerkennung; da derselbe schon öfters — namentlich zu gemeinnützigen

*) Bruder des Grossherzoglichen Hofkapellmeisters W. Mangold, von welchem unter andern verdienstvollen Compositionen jene des Beckerschen Rheinliedes grosses Aufsehen gemacht hat.

und wohlthätigen Zwecken — öffentliche Productionen veranstaltete *).

W. N.

Die Liedertafel daselbst.

Seit dem Herbste 1822 bis Ende October des Jahres 1825 unter dem Namen „Männergesangverein“ seit dem 31. October des genannten Jahres aber, an welchem Tage die activen Mitglieder dieses Vereins die ersten Statuten annahmen, unter obigem Namen constituirt, bildet derselbe eine geschlossene Gesellschaft, welche sich an bestimmten Abenden versammelt, um bei geselliger Tafelfreude Kunstvorträge im Fache der Vocal- und Instrumentalmusik, wie auch der Declamation aufzuführen und anzuhören. Die Zahl der Mitglieder ist zur Zeit 153; nämlich 33 Vocalisten, wovon 10 abwechselnd; auch bei Intrumentalvorträgen thätig sind, und 17 Instrumentalisten. Ferner Ehrenmitglieder aus Darmstadt, Russland, Schwaben und Mainz 10; endlich zuhörende Mitglieder aus Darmstadt und Bessungen 91, nebst zweien Gästen für die Dauer ihres Aufenthaltes. Ueber Verwaltung und sonstige Bestimmungen werden wir später nachträglich berichten, da die von S. K. H. dem Grossherzoge allergnädigst bestätigten Statuten zur Zeit noch unter der Presse sind. Dass jedoch dieser Verein ebenfalls im Sinne des hier (wie weltbekannt) herrschenden wahren Kunstsinnes wirkt und gedeiht, hat sich schon oft bewährt und wird sich stets bewähren **)

W—r.

---

*) Siehe unsere Zeitschrift pag. 238.

**) Der Herausgeber hat sich vor mehreren Monaten in Person davon überzeugt. Ueberhaupt ist der längst bekannte Sinn für die Kunst nicht nur in den genannten Vereinen, sondern im Allgemeinen in dieser Residenz-

Offenbach am Main.

Der Sängerverein daselbst.

Bereits seit dem 6. Oktober 1826 gestiftet, ist der nächste Zweck dieses Vereins: das Einstudiren vierstimmiger Männerchöre. Da jedoch das Wirken solcher Vereine auch in das Leben eingreifen soll, so bestrebt man sich nicht nur, das gesellige Treiben zu veredeln, sondern auch der Unterstützung bedürftigen Künstlern nach Kräften an die Hand zu gehen *) und in besonderen Fällen durch Arrangement von Concerten den hiesigen Stadtarmen wohlthätig werden zu können.

Zur Zeit ist die Zahl der activen Mitglieder nur 36, aber deren Liebe zur Sache giebt dem Verein vor manchem anderen in welchem vielleicht mehr auf Quantität als auf Qualität gesehen wird, einen Vorzug. Die directen Beiträge bestehen in 5 fl. 12 kr. jährlich, jedoch werden mitunter für besondere Zwecke auch indirecte Beiträge erhoben. Dieser Verein hat sich auch den (in diesen Blättern bereits besprochenen) Festen, in Frankfurt und Mainz bereitwillig angeschlossen. Die regelmässigen Versammlungen zur Uebung finden jeden Freitag Abends von ½9—10 Uhr statt. Directionsmitglieder sind gegenwärtig:

---

stadt, dem Aufenthalte ausgezeichneter Künstler, sehr hervortretend. In vielen Privatzirkeln wird von Künstlern und Dilettanten Vorzügliches geleistet und ein geläuterter Geschmack, durch Wahl und Ausführung gröstentheils classischer Musik, beurkundet.

*) Treffliche derartige Einrichtungen bestehen in Oestreich. Es liegen mehrere Berichte aus Wien, Pressburg, Ollmütz etc. vor, welche nächstens mitgetheilt werden sollen.

D. R.

Direktor, Herr Franz Dillenberger.
Vorstand „ G. Bode.
„ Ph. Schulz.
„ Fritz Andrè.
„ J. M. Hirschmann.
Cassier „ Fritz Schäfer.

Höchst am Main.

Der Kleinische Singverein.

Erst am 19. Februar 1839 constituirt, und nur aus 26 Mitgliedern bestehend, hat dieser jugendliche Verein doch schon 3 Vocal- und Instrumental-Concerte gegeben, welche sich der allgemeinen Zufriedenheit zu erfreuen hatten. Das erste am 6. Januar 1840, zum Besten der Armen; das zweite am 20. Mai desselben Jahres, und das dritte am 24. Januar 1841. Die beiden ersten unter der Direction des Herrn J. B. Klein, das letztere unter der Leitung des Hessen-Homburgischen Hofkapellmeisters Herrn Franz von Destouches. Vorsteher des Vereins sind zur Zeit :

a) Herr J, B. Klein, Stifter und Director.
b) „ Heinrich Roth } Vorstände.
„ Wilhelm Geuer }
c) „ Peter Bied, Cassier.

Tendenz, innere Verfassung u. dgl. sind zu sehr ähnlichen Vereinen gleich, als dass darüber Besonderes zu erwähnen wäre.

N.—s † † †

Hanau.

In unserer Stadt findet die edle Tonkunst in verschiedenen Vereinen sorgfältige Pflege. Der Froh-

sinn, die Gesangakademie, der Musikverein und zwei Gesangkränzchen etc. liefern seit einer Reihe von Jahren den Beweis für obige Behauptung. Wir wollen für diesesmal nur zwei der genannten Vereine besprechen.

a) Der Musikverein,

ist eigentlich schon 50 Jahre alt, war aber von 1830 — 1838 suspendirt und wurde in letzterem Jahre neu organisirt; jedoch wurden in der Zwischenzeit immerhin mehrere grosse Oratorien gegeben und auch Concerte fremder Künstler unterstützt. Der Zweck des Vereins ist: Verbreitung des Sinnes für Musik und Ausbildung derselben in hiesiger Stadt durch Aufführung von Oratorien und Concerten. Die Besetzung bei grossen Productionen ist — da hiezu auch Nichtmitglieder eingeladen werden — 40 Sopran, 32 Alt, 30 Tenore und 36 Bässe; 12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Violen, 4 Celli, 4 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Contrafagotten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen und Paucken. Bei gewöhnlichen Concerten nur 9 1te und 9 2te Geigen, 4 Violen, 3 Celli und 3 Contrabässe. Ein Vorstand von 15 Personen leitet den Verein. Zu den interessantesten Productionen früherer und neuerer Zeit gehören: das Weltgericht von Fr. Schneider; die Schöpfung von Haydn; die letzten Dinge von Spohr; was bleibet und was schwindet von Romberg; die Jahreszeiten von Haydn; die Glocke von Romberg; der 103te Psalm von Feska; Messe von A. André; Weihnachtscantate von Rinck; Hymne von C. M. v. Weber; Christus am Oelberg von Beethoven etc. *) Der Eintrittspreis für ein

*) Die Anführung der genannten classischen Werke dürfte manchen Vereinen, welche zum Theil noch nicht mit denselben bekannt sein könnten, wichtig erscheinen, während sie gleichzeitig einen Begriff von der Wirksamkeit unseres Musikvereins giebt.

Concert besteht in 24 kr. für eine Person; 36 kr. für 2 Personen und für jedes weitere Familienglied je 12 kr. weiter. Kinder welche musikalischen Unterricht geniessen und Zeugnisse ihrer Lehrer beibringen, bekommen zu den Concerten unentgeltlichen Zutritt, zu welchem Zweck für jede Aufführung 30 Stück Bilette bestimmt sind. Fremde können durch Mitglieder frei eingeführt werden.

b) Der Verein zum Frohsinn.

Den Zweck dieses, seit dem 23. März 1825 bestehenden Vereins, ist geselliges Vergnügen durch jede Art bildende, vorzugsweise musikalische und theatralische Unterhaltung. Er zerfällt in den engeren Verein — an welchem nur die wirklichen Mitglieder Theil nehmen können — und in den weiteren, welchen auch die zulassungsfähigen Angehörigen der Mitglieder besuchen dürfen. Der Männerchor zähl 70 Mitwirkende, von welchen in verhältnissmässiger Anzahl zu den vorhandenen 18 Sopran und 18 Alt die Chöre gebildet werden, die auch bei den Opern mitwirken. Das — ebenfalls bei theatralischen Vorstellungen thätige — Orchester zählt 36 Personen und wird, wo es nöthig erscheint, durch die hiesige Bürger- oder Militärmusik ergänzt.

Zu dem weiteren Verein gehören noch (ausser den obengenannten Sängern und deren Familiengliedern) 78 Familienadmittenden, welche je für 3 Personen, und 22 Einzelnadmittenden, welche nur für ihre Person Zutritt haben. Die Leitung besorgt a) ein durch die wirklichen Mitglieder aus ihrer Mitte gewählter Vorstand von 15 Personen, welcher jährlich zu $\frac{1}{3}$ neu besetzt wird und für das betreffende Jahr aus seiner Mitte 4 Directoren wählt; b) ein aus 3 Personen (einschliesslich des Musikdirectors) bestehender Musikvorstand; c) ein Bühnenregisseur und d) ein Cassier. Der Männergesang findet (ausser besonderen Proben) wöchentlich an einem bestimm-

ten Abend von 8—10 Uhr Statt. Ausschliesslich des Stiftungsfestes werden im Laufe des Winters 7 Abendunterhaltungen gegeben, welche eine theatralische Vorstellung, hierauf Tanz, Gesang und Declamation abwechselnd zum Gegenstande haben. Während des Sommers werden Parthien ins Freye u. dgl. veranstaltet.

An jährlichen Beiträgen entrichten:

a) Wirkliche und Fremdmitglieder . . 10 fl. 24 kr.
b) Familienadmittenden . . . . 8 fl.
c) Einzelnadmittenden . . . . 4 fl.

Ausser der Mitwirkung bei den Mainzer und Frankfurter Musik- und Gutenbergsfesten etc. gab der Verein öffentliche, musikalische und theatralische Productionen zum Besten der Mozartstiftung (in Frankfurt a. M.) der hiesigen Armen und sonstiger wohlthätiger Zwecke, welche in artistischer und pecuniärer Hinsicht nicht unbedeutende Resultate geliefert haben. Zur Zeit bilden die Direction die Herren C. Herrmann, H. Wunderly und J. L. Hauchar.

Der Vorstand besteht aus den Herren:

B. Reich, Organist und Gesanglehrer.
H. Weikert, Cantor- und Gesanglehrer bei dem Gymnasium und der Realschule.
L. Leukardt, Organist und Turnlehrer.

Ausser Symphonien von Beethoven, Mozart, Spohr, Fesca etc, wurden u. A. nachstehende dramatische Vorstellungen gegeben: Präciosa, Die Wiener in Berlin, Der Freischütz etc. der theatralischen Darstellungen ohne Musik nicht zu gedenken.

††† r

XXIV.

M i s c e l l e n.

12.

Das dritte

Ortenauer Musikfest zu Offenburg,

Auszug eines Schreibens aus dem Mittelrheinkreise.

Es ist ein erhebender Gedanke, dass sich in unserem lieben deutschen Vaterlande immer mehr Vereine bilden, die, statt imaginären Ideen zu huldigen, dem eigentlich Schönen, der Kunst und ihren Atributen jenen Zoll bringen, der wohlthätig auf die Gesammtheit einwirken muss, weil er wahrhaft bildend ist. Gestern ward das dritte „Ortenauer Musikfest" in Offenburg abgehalten. Freunde der Kunst, ächt gebildete Musiker und Dilettanten hatten sich von nah und fern zusammengefunden. Sie hatten sich aus Alpirsbach, Bühl, Colmar, Kork, Lahr, Oberkirch, Rastatt, Rheinbischofsheim, Strassburg und Willstett hier ver-

einigt. Deutschen Brüdern hatten sich französische angeschlossen, und das gilt uns unmittelbar nach einer Periode von Missverhältnissen mehr, als tausend Raisonnements verschiedener Zeitungsartikel. Ein Geist belebte Alle. Ein Orchester-Personal von 90 — 100 Individuen, ein Männerchor von etwa 130 — 140 Stimmen, und eine Gesammtschaar von ungefähr 250 — 260 Mitwirkenden lieferten hier ein Resultat, das um so mehr Anerkennung verdient, als dasselbe das Ergebniss einer einzigen Hauptprobe war. Referent dieses hat den grösseren Musikfesten in Deutschland früher schon beigewohnt, allein er hat nie eine grössere Präcision in der Ausführung wahrgenommen, als diess hier der Fall war. Rauschend kräftig und wahrhaft imposant entfaltete sich die Tonfülle von Spontini's Ouverture zur „Vestalin". Von nicht minderem Erfolge war die Execution der C-Symphonie unseres unsterblichen Mozart, die uns abermals den Beweis lieferte, dass das eigentlich Schöne, wenn auch alt, dennoch nie veraltet. Ausserordentlich gefiel auch Weber's Ouverture zum „Freischütz," von welcher ein stürmisches Dacapo verlangt wurde. Hörter' Cantate: „Gutenberg," welcher Composition schon längst allenthalben jene Auszeichnung zuerkannt wurde, deren sie so würdig ist, erhielt auch hier einen rauschenden Applaus, und der würdige Componist wurde stürmisch gerufen. Die Männerchöre lösten ebenfalls trefflich ihre Aufgabe. Ich unterlasse es, auf die Erwähnung der einzelnen Mitwirkenden einzugehen, weil diess wohl in diesen Blättern zu weit führen dürfte; doch erscheint es wohl billig, der Leistungen der Hauptpersonen, jener des Dirigenten und der Solosänger zu gedenken.

Es waren dieses Mad. Haas aus Lahr, Demoiselle Zachmann aus Offenburg, die Hrn. Dällinger, Mäsner und Kuhn daher, sowie Hr. Damance aus Kehl und Hr. Maierhofer aus Colmar. Von Herrn Huber, Hofmeister des jungen Grafen von Ingelheim

ward dem Musikfeste ein herrliches Lied gewidmet, das auch im Drucke erschienen und der Erwähnung verdient. Ein Geist der Eintracht und des Frohsinns herrschte überall, und den Bewohnern Offenburgs gebührt der Dank aller Gutgesinnten, weil jeder einzelne zur Verherrlichung des Festes alles Mögliche beitrug.

Es entfaltete sich hier eine Präcision, die man selten bei ähnlichen Festen gewahrt. Dem Dirigenten, Herrn Damance, gebührt vorzüglich jene öffentliche Anerkennung, deren ein vom Guten beseelter Mann so würdig ist. Seine Liebe zur Sache ist es hauptsächlich, die sich in seinen Leistungen ausspricht, und würdig stand er an der Spitze eines Festes, das in allen seinen Theilen Umsicht und kräftige Leitung verrieth. Es ist in der That erstaunenswerth, von einem Dilettanten solche Resultate erzielt zu sehen.

Der Zug sowie das Banket und die während desselben ausgebrachten Toaste, Alles zeigte eine Harmonie, deren Schilderung — wie anziehend sie auch den Betheiligten die schönen Stunden ins Gedächtniss zurückrufen würde — hier unterbleibt, weil es zu wenig allgemein interessiren dürfte.

13.

Das dritte

norddeutsche Musikfest zu Hamburg.

gefeiert vom 2. bis 8. Juli 1841.

Dass dieses Fest wohl eines der grössten derartigen Feste ist, welche bisher in Deutschland gefeiert wurden, wird nicht leicht bezweifelt werden, wenn man erwägt, was bei demselben in jeder Hinsicht aufgeboten war. Der

Kostenaufwand soll sich auf 70,000 fl. belaufen haben, was, — wie gross auch eine solche Summe ist — ganz natürlich erscheint, da eigens für diesen Zweck eine 240 Fuss lange, 100 Fuss breite und 15 Fuss hohe Festhalle erbaut und sehr reich und geschmackvoll decorirt wurde. Die musikalischen Productionen (executirt von circa 600 Mitwirkenden) nahmen 3 Tage in Anspruch und waren eingetheilt wie folgt:

Erster Tag 5 Juli: Händel's „Messias" in der St. Michaelskirche, unter Direction des Hofkapellmeisters Dr. Fr. Schneider aus Dessau.

Zweiter Tag, 7. Juli: Grosses Concert in der Festhalle, unter Direction des Kapellmeisters Karl Krebs.

1) Symphonia eroica von Beethoven. 2) Phantasie für Pianoforte mit Chor von Beethoven, vorgetragen von Franz Liszt. 3) Arie von Mozart, vorgetragen von Mdme. Schröder - Devrient. 4) Introduction mit Chor aus Rossinis Belagerung von Corinth. 5) Ouverture zu Euryanthe von C. M. v. Weber. 6) Arie und Variationen aus Rossinis Cenerentola, vorgetragen von Mdme. Duflot-Maillard. 7) Oberons Zauberhorn von Hummel, vorgetragen von Franz Liszt. 8) Ouverture zu Rossinis Tell.

Dritter Tag 8. Juli: Geistliches Concert in der St. Michaels Kirche, unter Direction von Wilhelm Grund.

1) Choral „Wachet auf" von Seb. Bach. 2) Festouverture von Beethoven. 3) Messe von Mozart. 4) Ave Maria von Schubert, vorgetragen von Mdme. Duflot-Maillard 5) Doppelchöriges „Heilig" von Emanuel Bach. 6) 24. Psalm von Fr. Schneider. 7) Arie von Graun, vorgetragen von Fräulein Hedwig Schultze. 8) Chor und Terzett von Wilhelm Grund. 9) Posaunenconcert von Wilhelm Queisser. 10) Recitativ und Chor aus Haydns Schöpfung. — Ausser diesen Hauptfestlichkeiten sind noch zu erwähnen: die Elbfahrt nach Blan-

kenesee auf festlich geschmückten Dampfschiffen, unter Liedergesang und Hörnerklang; Sonntag den 4ten Juli Nachmittags. Das Tivolifest, in sich begreifend: Collation, Theater und brillantes Feuerwerk; Montag den 5. Juli Abends. Die Alsterfahrt, verbunden mit einer Collation in einem auf der Alster errichteten Festsaal, von wo aus einzelne Fahrten in einer Reihe von Gondeln unternommen wurden. Ein den Festsaal umfahrendes, reich erleuchtetes Fahrzeug erfüllte das Bassin mit schallendem Hörnerklang; Dienstag den 6. Juli Abends.

Dass — wo solche Kräfte vereinigt waren und unter solcher Leitung — die Ausführung durchgehends meisterhaft sein musste, ist wohl ausser allem Zweifel; ebenso konnte der Eindruck auf die Zuhörer wirklich nur höchst grossartig gewesen seyn! — Mag auch vielfach behauptet werden, solche Feste verdanken ihr Entstehen weniger dem Kunstsinn als vielmehr der Eitelkeit der Veranstalter, die Nebenvergnügungen seyen — obgleich nicht nominell — die Hauptsache; der Erfolg und die Wirkung sind wohlthätig, in das Leben eingreifend, also solche Veranstaltungen von wahrhaftem Nutzen. Mögen sie immer mehr Nachahmung finden! —

14.

Das Gesangfest zu Bamberg,

am 9. Juli 1841.

Das zu Ehren I. M. der Königin Therese von Baiern im Jahre 1833 gestiftete Volksfest wiederholte sich am 8. Juli d. J. zum 6. Male. Obgleich die 5 vorausgegangenen in Betreff ihrer Ausstattung und Mannigfaltigkeit ausgezeichnet zu nennen waren, so reihte sich das 6te durch das am 2ten Festtage stattgefundene grosse Ge-

sangfest um so würdiger an, als dasselbe durch Arrangement und Ausführung gleich ausgezeichnet zu nennen und geeignet war, neben den Gesangfesten anderer Städte rühmlich erwähnt zu werden. Wir umgehen die, wegen Veranstaltung und Vereinigung, zwischen dem Centralcomité des Theresienfestes und dem Ausschusse des Liederkrankranzes gepflogenen Verhandlungen und berichten nur, dass es den vereinten Bemühungen derselben und der rastlosen Thätigkeit des ersten Vorstandes des Liederkranzes, Hrn. Magistrathsrath Schneider, gelungen ist, theils von hier, theils aus Ober-, Mittel- und Unterfranken, so wie aus Coburg, Hildburghausen, Würzburg etc. ein actives Personale von 588 zu vereinigen, und zwar 468 Vocalisten und 120 Instrumentalisten, mit welchen vereinigten Kräften nachgenannte Werke, Morgens 10 Uhr beginnend, bei einem äusserst zahlreich versammelten Publikum unter der Direction des Hrn. Dietz (Musiklehrer am königlichen Schullehrerseminar und den königlichen Studienanstalten, gleichzeitig Director des Liederkranzes) in der ehemaligen Dominikanerkirche — nun Güterhalle — zur Aufführung kamen: Als Eröffnung C. M. von Webers Jubelouverture, dann für Gesang: 1) Freude am Daseyn, Chor für 4 Männerstimmen von Reissiger; 2) Der 24. Psalm von J. Müller, für grosses Orchester instrumentirt von Ignatz Schneider; Vaterlandslied, Chor von Fr. Weber, mit Blasinstrumentalbegleitung; 4) Wettstreit der Wasser- und Weintrinker, von Zöllner; 5) der 130 Psalm von Heinrich Enckhausen; 6) Arndts Lied „was ist des Deutschen Vaterland?“ Musik von Fr. Reichart; 7) der bayrische Schützenmarsch, Gedicht von S. M. dem König Ludwig, Musik von Stunz.

Die Soloparthien von Nro. 1, 5, 6 und 7 hatte der Liederkranz vou Bamberg übernommen, jene von Nr. 2. trug der Liederkranz von Schweinfurt vor und die beiden Gesangvereine von Nürnberg die andern. Die Beschrei-

bung der anderen obgleich eben so gemüthlichen als imposanten Festlichkeiten, übergehen wir, als nicht für diese Blätter geeignet, mit Stillschweigen, können aber nicht umhin zu erwähnen, dass die in allen Theilen gelungenen Productionen allgemeine Anerkennung fanden und die schönsten Eindrücke hinterliessen, wesshalb dieses in fröhlicher Eintracht und ungetrübter Freude gefeierte Fest, als Glanzpunkt aller bis jetzt hier stattgefundenen Feste genannt zu werden verdient und stets in schöner Erinnerung bleiben wird. S††††r.

15.

Im Monat Juli fand in Frankfurt am Main eine Versammlung aller dortigen Liederkränze, unter Anschliessung des befreundeten und nachbarlichen Sängervereins von Offenbach statt. Diese Idee hatte hauptsächlich den Zweck, aus dem Schooss einer an Missgunst gränzenden Empfindung, mit der sich die verschiedenen Vereine mehr oder weniger so lange gegenüber standen, jene sociale Eintracht hervorzuziehen, woraus mit der Zeit alle übrigen nützlichen Interessen entspringen. Diese gewiss sehr schöne Idee ging von dem Liederkranze aus (dem ältesten der dortigen Männerquartetvereine), der deshalb an alle ähnlichen Anstalten Frankfurts Einladungsadressen ergehen liess. Eine Stelle aus einem der vielen Toaste, die an diesem, für die gesellige Musik sehr einflussreichen Abend, an den Liederkranz gerichtet waren, dürfte unseren Lesern bemerkenswerth seyn, wesshalb wir dieselbe (obgleich für einen kleineren Kreis schon veröffentlicht) hier bringen:

„Kaum sind es 2 Jahrzehnde, dass das deutsche Volkslied auf vaterländischem Grund und Boden aufs neue Wurzel gefasst, und schon ist es überall „„so weit die deutsche

Zunge reicht““ zu einem stattlich grossen Baum geworden. Noch vor einem halben Jahrhundert war die Tonkunst das Eigenthum der höhern Stände. Das Volk hat sie nur dunkel empfinden können. Jetzt fasst es schon selbstständig die Zügel des missbrauchten Flügelpferdes, lenkt es stolz und kühn an Palästen vorbei, schallt von Bergeshöhen herab, und tönt aus stillen Thälern nnd freundlichen Hallen hervor. Das Volk hat sich aus seinen Liedern eine feste Burg erbaut. Diese Liedervereine sind jetzt die Conservatorien der Nation.

Ihre Bedeutung ist eine ganz andere geworden, als sich blos an Trink- und Tafelgesängen zu ergötzen. Rein moralische und staatsnützliche Prinzipien dienen diesen Gesängen zur Grundlage, und in dem Geiste, der über dem Treiben dieser gesellschaftlichen Musik überhaupt schwebt, liegt die Garantie für die zurückkehrende Sprache der Natur, der Wahrheit, Kraft, Einfalt und Andacht. Durch diesen Geist wird die hinaufgeschraubte Tonkunst nach und nach ihren Mystizismus verlieren, durch den des Menschen Gemüth in einen Strudel wüster Empfindungen versank, und die Musik dürfte, mit Horaz zu reden, wieder eine Freundin der Tempel werden.

So wie wir heute zum ersten Male traulich versammelt sind, dürfen wir, ohne in Verdacht der Schmeichelrede zu kommen, uns eingestehn und ehrlich aussprechen, dass das Band, welches den Liederkranz zusammenhält, schon viele schöne und nützliche Interessen hervorzog, und dass er deshalb über jedem andern Liederverein als ein ehrenwerthes Vorbild steht. Was er in der Gesellschaft nützliches und frommes gewirkt, ist bekannt, und die schon ins Leben getretene Mozartstiftung steht als ein lebendiges, gar herrliches Denkmal hoch in Deutschlands Gauen aufrecht, die Blicke des Beifalls, der Hochachtung und — was nicht minder schmeichelhaft — des Neides auf sich lenkend. Ich sage, des Neides, sonst hätten die grösseren Städte Deutschlands, die Ehre der ersten Idee dem Liederkranze gönnend, sich an dieselbe angeschlossen, und dieses Gebäude bis zu seinem Giebel mit aufbauen helfen. Aber unbekümmert um engherzigen Egoismus geht der Liederkranz seinen Weg fort, wohl langsamer, aber desto selbstständiger auch, und siehe, in

dem kaum beendigten ersten Stockwerk dieses Baues, hat sich bereits ein hoffnungsvoller, junger Miethsmann häuslich eingerichtet. *) — Jenes Band musste also Grenzen überfliegen, um Sympathien zu erwecken; und es hat in den Thälern der Schweiz einen Wiederanknüpfungspunkt gefunden. Dem Geist nach sind nun auch wir, in der Verbindung mit dem Liederkranz, mit jenem Biedervolk verbunden.

Doch auch ein Wunderwerk hat der Liederkranz geschaffen. Es ist ihm gelungen — wer erinnert sich nicht des ersten Festes der Mozartstiftung! — das Eisen eines gewissen Philisteriums zu biegen. Mit dem Namen Mozart ging damals auch in den dunkelsten Herzen ein ahnungsvolles Dämmerlicht auf, das, wird auf alle Kasten so fortgewirkt, bald zum hellen Tag werden muss.

Mit solchem Willen und solchen Kräften wird der Liederkranz nicht stehen bleiben. Unsere heutige Vereinigung bürgt dafür. Es bedurfte nur eines Blickes, um ihm zu zeigen was wirklich Noth that. — Die Harmonie des Gesanges erweckt und befestigt die Harmonie der Gesellschaft. Weshalb blieben wir, die Organe dieser Harmonie selbst so lange getrennt? — Wir sangen täglich: „Brüder reicht die Hand zum Bunde“ und lagerten dennoch mit unsern Büchern, wie mit Schwertern unter dem Arm misstrauisch uns gegenüber, gleichsam des Angriffs gewärtig. Auch hier wieder trat der Liederkranz ins Mittel. Er lehrt uns, uns die Hände reichen. Er verbindet uns zu einem Ziel. Nicht blos einen Wettstreit wird es künftig gelten, das deutsche Lied zu verherrlichen, auch seinem wehenden Panier werden wir folgen, wenn es gilt der Tyrannei der Noth ein frommes oder nützliches Werk abzuringen.

In dieses schöne Recht gemeinsamen Wirkens hat uns wieder diese neue Idee des Liederkranzes gesetzt.“ u. s. w.

In der Aufnahme und Erwiederung ähnlicher, den Nerv der Zusammenkunft berührenden Reden, sprach sich der gute Geist aus, der zwischen Idee und Ausführung schwebte. Was die Aeusserlichkeit dieser Zusammenkunft betrifft, so war es nicht zu verhindern, dass trotz der Absicht,

*) Siehe Seite 204.

kein Aufsehen erregen zu wollen, sich dennoch viele Tausende von Menschen, auf der Brücke, an den Quais und längs den Ufern einfanden, und aus der zur Abendstunde anspruchlos arrangirten Schifffahrt, nach dem zwischen dem Maine und unserem schönen Wäldchen gelegenen Sandhof ein Festschauspiel machten. Wie gross das Interesse aller Sänger gewesen sein muss, bewiess die Geduld mit welcher etwa 400 Theilnehmer in einen mässigen Saal eingeengt, sich bei mangelhafter Bewirthung einem enormen Wärmegrad unterwarfen.

Es ist unsere Absicht nicht, das kritische Sezirmesser an die Gesänge zu legen, die an diesem Abend theils der vereinigten Masse, theils den einzelnen Vereinen frei und lebenslustig entströmten, und kein zu entferntes Bild von dem klassischen Sängerstreit der Vorzeit geben mochten. Es sei nur angedeutet, dass die Ordnung der Gesänge ohne vorhergegangenen Plan, blos aus dem Moment entsprang, und die Vorträge selbst sich der gegenseitigen Aufmerksamkeit und Achtung so sehr erfreuten, dass daraus wohl auf eine dauerhafte Sympathie aller anwesenden Korporationen zu schliessen sein dürfte. Es wäre zu wünschen, dass überall dieses Beispiel nachgeahmt würde, wo sich die Liederkränze noch gegenüberstehen, um die ausgesprochenen Tendenzen des heutigen Abends zu verwirklichen.

16.

Mozarts Verherrlichung.

Wir bringen unseren Lesern als ausserordentliche Beilage für den nun abgeschlossenen ersten Band, das demnächst bei F. Heckel in Mannheim erscheinende, in Composition und Ausführung gleich treffliche Bild: „Mozarts Verherrlichung“ in Umrissen, um denselben einen Begriff zu geben, welch' sinnige und geschmackvolle Zimmerverzierung den Kunstfreunden mit dem Originale geboten wird. Gleichzeitig wird es nicht unwillkommen erscheinen, eine ausführlichere Beschreibung davon in nachstehenden Zeilen zu erhalten.

Das benannte Bild ist componirt und gezeichnet

von

Professor **Jos. Führich in Wien.**

In Stahl gestochen

von

Eduard Schuler in Carlsruhe.

Die Namen dieser beiden rühmlichst bekannten Künstler bürgen in jeder Beziehung für die Tüchtigkeit dieses Werkes, und dass es den Manen des unvergesslichen Grossmeisters teutscher Tonkunst würdig werde.

Dieses Bild, 14 Pariser Zoll hoch und 11 Zoll breit, enthält Folgendes:

In einem architectonisch geschlossenem Raume sitzt Mozart (getreues Portrait) sinnend vor sich hinschauend, und im Begriff Harmonien aus seiner innersten Seele niederzuschreiben. Zur Seite steht ihm der Genius, den Liebling mit der Linken umschlingend, und seiner Arbeit die leuchtende Fackel haltend. Von der linken Seite naht die Muse und krönt ihn mit dem Lorbeerkranz. Hinter dieser Hauptgruppe durch die eine Bogenstellung sieht man in einem Garten im Mondschein eine fröhliche Gesellschaft, ohnfern eines Springquells; – sein Plätschern, das Lispeln der Bäume, das träumerische Mondlicht und die Laue einer Frühlingsnacht, lassen das poetisch mystische, das unerklärbare der Musik ahnen, welche unwiderstehbar, wie die Natur, den besseren Menschen zur Liebe und Bewunderung des Schöpfers stimmen.

In der andern Oeffnung zeigt sich eine hochernste Handlung: Trauerverhüllte tragen einen Todten zur Kirchengruft, „requiem aeternam dona ei Domine“ ihm nachsingend zum Schauerklang der begleitenden Posaunen, deren erschütternder Ruf einst, auf Gottes Geheiss, die Todten auferwecken wird. Der Zwischenraum dieser Oeffnungen, oberhalb Mozart, stellt Cäcilia bei der Orgel sitzend dar — wie sie von diesem herrlichen Instrument und ihrem eigenen, seelenvoll schön und hehren Spiele abgelockt, durch des Meisters Requiem in heiliger Andacht, schauernd und entzückt, seinen Tönen lauscht.

Die das Ganze umgebenden Verzierungen deuten auf die

Künste, besonders aber auf mehrere Opern Mozart's. Spielende und musicirende Kinder versinnlichen das Freundliche und Erheiternde manch anderer Werke desselben. Oberhalb im Schlussbogen, sind durch abschreckende Gestalten, welche von Engeln zurückgedrängt werden, dass nichts Unreines dieses Heilige störe, die verschiedenen Leidenschaften und Laster angedeutet, welche Mozart so meisterhaft zu schildern wusste — und wie als Siegeszeichen hingesetzt des Schönen und Erhabenen über das Sinnliche und Gemeine.

Wie sich beide Künstler allein nur zum Ziele gesetzt haben, das Bild Mozarts wahr und treu in seiner Verherrlichung, umgeben von den Merkmalen seiner bedeutendsten Schöpfungen, in einer dieser und seiner selbst würdigen Weise, darzustellen; so stellte sich der Herausgeber die Aufgabe, den unzähligen Verehrern dieses Heroen der Tonkunst, das mehrbenannte Blatt, das Keiner als eine bedeutungsvolle Zimmerzierde wird entbehren wollen, durch möglichst billige Preise zugängig zu machen.

Wir glauben den Wünschen unserer verehrten Leser zu entsprechen, wenn wir ihnen mit dem Bemerken: dass das Bild Ende dieses Jahres ausgegeben werden wird, den Subscriptionspreis auch in diesen Blättern mittheilen.

Subscriptionspreis

für einen Abdruck.

I. *Vor der Schrift.*

a) *Auf chinesisch Papier:*

6 Thlr. fl. 9 C. M. oder fl. 10. 48 kr. im 24 fl. Fuss.

b) *Auf fein Velin:*

4 Thlr. fl. 6 C. M. oder fl. 7. 12 kr. im 24 fl. Fuss.

II. *Nach der Schrift.*

a) *Auf chinesisch Papier:*

3 Thlr. fl. 4. 30 kr. C. M. oder fl. 5. 24 kr. im 24 fl. Fuss

b) *Auf fein Velin:*

2 Thlr. fl. 3. — kr. C. M. oder fl. 3. 36 kr. im 24 fl. Fuss

17.

Mit Vergnügen bringt die Redaction nachstehenden Aufruf zur **Gründung eines Denkmals** für den ehemaligen Königlich Sächsischen Kapellmeister **Naumann** in diesen Blättern zur Kenntniss des Publikums.

Das Gedächtniss ausgezeichneter, um die Menschheit, um Wissenschaft und Kunst hochverdienter Männer offenkundig zu ehren, gehört zu den eigenthümlichen Zügen unsres Zeitalters. Wird dieses Streben, in Uebertreibungen ausschweifend, oder auf leblose Denkmäler sich beschränkend, von Vielen gemissbilliget, so erhält dasselbe dagegen, wenn es das Gedächtniss mit fortdauerndem Segen für die Nachwelt zu verbinden sucht, gewiss allgemeinere Anerkennung.

In dieser Ueberzeugung haben sich mehrere Verehrer des ehemaligen Sächsischen Kapellmeisters, **Naumann**, dessen Namen für jeden Musikfreund im Süden und Norden Europas ohne Zweifel einen guten Klang hat, zu dem Vorhaben vereinigt, in dem Jahre 1841, in welchem gerade hundert Jahre verflossen sind, seit Naumann in's Leben trat, und zwar in dessen Geburtsorte, dem in der Nähe von Dresden am Ufer des Elbstrom's so schön gelegenen Dorfe **Blasewitz**

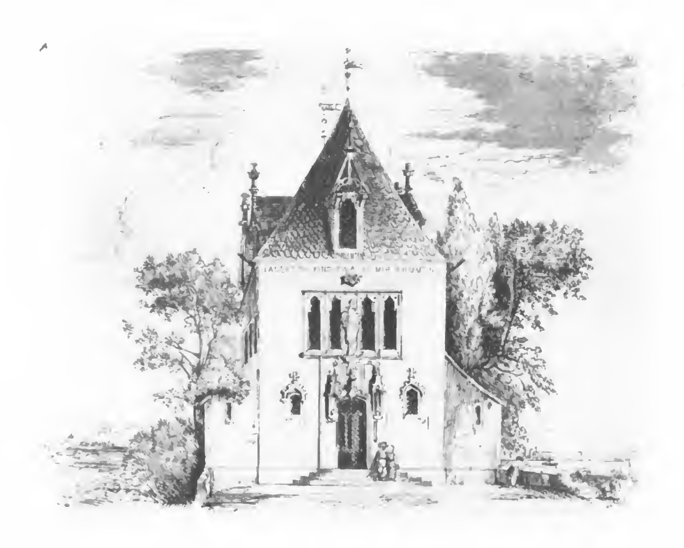
eine

Naumannsche Stiftung

zu gründen.

Diese Stiftung soll bestehen:

1) in einem Denkmale, nämlich in einem, architectonisch und plastisch würdig ausgestatteten Gebäude, welches der dasigen Gemeinde zu einem Schulhaus dienen soll, dessen sie noch entbehret. Nachstehende Vignette stellt, nach Herrn Professor **Semper**'s Entwurf, die Vorderseite desselben dar:



2) in einem Fonds, von dessen Zinsen jährlich an dem Geburtstage Naumanns für die dortigen Schulkinder ein jugendliches musikalisches Gesangfest veranstaltet, eine einfache Ergötzlichkeit bereitet, ein kurzer Vortrag über Naumanns Lebensgeschichte gehalten, eine Vertheilung von Prämien an die vorzüglichsten Schüler und Schülerinnen Statt finden, der Schullehrer ein Honorar für seine hiermit verknüpfte Mühwaltung empfangen, das Gebäude in gehörigem Zustande erhalten, und eine kleine Volks-Schul-Bibliothek angelegt werden soll, worin Naumanns Biographien, Handschriften u. s. w. nicht fehlen dürfen; und dafern es möglich wird,

3) in der Besitzung und Einrichtung des kleinen Naumannschen Stammhauses daselbst zu einem Orts-Armen-Kranken- und Leichen-Hause.

In wie weit diese drei Zwecke erreicht werden können, soll von der Summe der Beiträge abhängen, welche Naumanns Verehrer in der Nähe und Ferne zu diesem Behufe liefern werden. Den ersten Vorgang in huldreicher Unterstützung dieses Unternehmens haben Se. Majestät der König von Sachsen mittelst Allerhöchsten Rescripts vom 14. Januar 1841 durch die Allergnädigste Genehmigung gemacht, „dass von der Königlichen Musikalischen Kapelle eine grosse geistliche Musik, aus Kompositionen des verstorbenen Kapellmeisters Naumann bestehend, im Laufe dieses Jahres aufgeführet, und der Ertrag zu dem, von der Gemeinde zu Blasewitz beabsichtigten, Baue eines, zugleich als Denkmal Naumanns zu betrachtenden Schulhauses daselbst bestimmt werde.“ Bereits ist nun auch an dem diessjährigen Geburtstage Naumann's, Sonnabends den 17. April, der Grundstein zum Denkmal feierlich gelegt worden.

Zur Annahme von Beiträgen haben sich bereitwillig finden lassen

die Arnold'sche Buchhandlung am Alten Markt,
„ Meser'sche Hof-Musikalienhandlung auf der Schloss-Gasse.
„ Herrn Jordan und Timäus auf der grossen Meissner Gasse,
„ Winkler'sche Buch- und Musikalienhandlung am Neustädter Markt,

Herr Banquier Kaskel, welcher Letztere die Güte haben will, sich der Aufbewahrung und Berechnung sämmtlicher Beiträge zu unterziehen. In Naumanns frommem Sinne zuletzt der Wunsch:

Gott fördere und segne das Werk dieser Gedächtniss-Stiftung!

---

*) Wer die höchst interessante Lebensgeschichte Naumanns näher will kennen lernen, lese die neuerlich erschienene Schrift: „Des Sächsischen Kapellmeisters Naumanns Leben, in sprechenden Zügen dargestellt.“ Mit Naumanns Portrait, und bisher noch ungedruckten handschriftlichen Materialien. — Im Verlage von Justus Naumann zu Dresden.

18.

W. A. MOZART'S
fünfzigjähriger Todestag.

O tönet fort, ihr wundervollen Lieder!
Der Himmel öffnet sich; es schauet nieder
Ein Sängerkreis, der diese Welt verliess.
In ihrer Mitte seht den Meister strahlen,
Der in den frühverlass'nen Edenthalen
Einst Wolfgang Amadeus Mozart hiess.

Früh und noch in der Fülle des Mannesalters musste er die irdischen Wohnungen verlassen; er schied von uns und wir trauerten bei seiner verloschenen Lebensfakel. Bald aber verklärte sich dieser Schmerz und ward zur begeisterten Huldigung. Kein Reicher und Gewaltiger der Erde hat ein glänzenderes Vermächtniss hinterlassen als Mozart, dessen Namen in allen Herzen Sympathieen weckt, dessen herrliche Tonschöpfungen von Pol zu Pol erklungen und überall heimisch geworden sind, im Prunksaal des Fürsten, wie im bescheidenen Bürgerhaus, dessen reizende Melodien die selige Jugend, wie das ruhige Alter begeistern und aus der Alltäglichkeit beengenden Schranken freudig empor tragen. Gedenket jener Stunden der Erheiterung nnd Erhebung, die ihr ihm verdanket, und ihr habt die beste Lobrede, die man dem edlen Meister halten kann. Am 5. Dezember dieses Jahres sind es fünfzig Jahre, seyd Wolfgang Amadeus Mozart von uns gegangen, seyt sein von allem Grossen und Schönen so reich bewegtes Herz zu schlagen aufgehört hat. Ein halbes Jahrhundert hat den Lorbeerkranz um seine Stirne keines einzigen Blattes beraubt, wohl aber ihm hundert neue Altäre mit neuen Opfern und frischen Kränzen gewonnen, wohl aber tausende von Priestern und Jüngern begeistert, und ihm die Ehre eines Monumentes in seiner Vaterstadt verschafft. Sollten wir den Tag, von welchem hier die Rede ist, unbeachtet und unbezeichnet vorüber gehen lassen? und sollten wir keine Blume der Dankbarkeit auf Mozarts Grabhügel streuen? Es bedarf gewiss nur der Anregung, um die in allen Gauen des Vaterlandes lebenden Verehrer des unsterblichen Tondichters für eine Todtenfeier an dem ge-

nannten Tage zu erwärmen, und diese Feier soll nicht eine lärmende und prunkvolle, sondern eine stille und würdige sein; sie soll begangen werden im Geist und Sinne dessen, welchem sie gilt. Alle grösseren Gesangvereine Deutschlands könnten an diesem Tage des Meisters Schwanengesang, sein herrliches Requiem, zur Aufführung bringen. Bei diesen feierlichen Klängen würden sie mit Rührung und mit geweihter Empfindung des genialen Schöpfers jener Tonwelt, in welcher ein ewiger Frühling waltet, gedenken, und würden sich erwärmen zu neuer Liebe für die deutsche Tonkunst, deren schöne Aufgabe darin besteht, das Gemüth zu erheben und den Gedanken einen höhern Aufschwung zu geben. Kleinere Gesangvereine könnten etwas Anderes aus der reichen Schatzkammer Mozart'scher Kompositionen, und Bühnen könnten eine seiner Opern zur Feier des genannten Tages auswählen.

Bei dieser Feier könnte der Ertrag oder doch wenigstens ein Theil desselben wohl nicht besser verwendet werden, als wenn man ihn der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. überwiese, einer Stiftung, die ihre Wirksamkeit nicht auf die Mainstadt beschränkt, sondern *über alle Lande ausdehnt, in denen die deutsche Zunge klingt.* Die Statuten der Stiftung liegen seit Jahren der Oeffentlichkeit vor *) und ihr Zweck ist klar und einfach ausgesprochen. Durch sie ist der Grundstein gelegt worden zu einem Asyl für unbemittelte, aber talentvolle Jünger der Kunst und zu einem Conservatorium für deutsche Musik. Man wird daher dem hier ausgesprochenen Wunsche den Vorwurf eines kleinlichen Egoismus nicht machen können, sondern ihn für einen im allgemeinen Interesse begründeten erklären müssen. Mit edlem Selbstbewusstsein steht die Mozartstiftung vor den Augen des Vaterlandes; was sie will und erstrebt, ist schön und gut. So möge nun der fünfte Dezember auf doppelt würdige Weise gefeiert werden, und Mozarts Name möge leuchten wie ein feuriges Signal von Hügel zu Hügel, möge wandern wie ein frommer Pilger von Thal zu Thal.

So mög' die Stiftung auch, die wir begründet,
Als uns der Strahl von seinem Geist entzündet,
Mit jedem Jahre kräftiger besteh'n,
Empor zu einem Tempelbaue ragen,
Auf ihrem Altar fromme Opfer tragen,
Wann uns're Gruft längst Lüfte überweh'n!

---

*) Siehe pag. 200 ff. dieses Bandes.

19.
Beachtenswerthes im Gebiete der Kunst.

Die musikalische Gesellschaft Gretry zu Brüssel veranstaltete auf den 26. September in der Augustinerkirche einen grossen Preis-Vocal-Conkurs. Zur Mitbewerbung waren auch ausländische, besonders die rheinpreussischen Liedertafeln eingeladen. Das belgische Ministerium hatte den theilnehmenden Liedertafeln freie Hin- und Herfahrt auf den Eisenbahnen zugesichert. Den Preis erhielt die Aachener Liedertafel. Ueber das dortige Wirken derselben lesen wir unter Anderem Nachstehendes:

„In dem Concerte für die Armen hat die Aachener Liedertafel einen neuen Sieg davon getragen; sie hat 14 Nummern gesungen, von denen mehrere verlangt worden waren. Jede Nummer erhielt den rauschendsten Beifall. Die Kirche war überfüllt, es waren 4 — 5000 Personen zugegen. Das Publikum hatte noch nicht genug; die Liedertafel, am Abend vor ihrer Abreise, musste noch einmal im Locale der grossen Harmonie singen. Am Abend sang sie wieder 3 Nummern und erregte denselben Enthusiasmus, worauf sie sich zum Könige begab, zu dem sie berufen war. Nachträglich ist noch zu bemerken, dass der Stadtrath zu Aachen aus Anlass des glänzenden Erfolges, welcher der dasigen Liedertafel wegen ihres Gesanges des „Gute Nacht“ und „Was ist des Deutschen Vaterland“ in dem Gesangwettstreit zu Brüssel zu Theil geworden ist, den Beschluss gefasst hat, ihr Namens der Stadt seinen Dank auszusprechen und eine Fahne mit den städtischen Farben auf Kosten der Stadt zu überreichen. Wir hoffen später noch ausführlicher berichten zu können.

In Moskau besteht unter Joseph Genischta's Leitung ein Gesangverein welcher nur deutsche Mitglieder zählt,

in welchem Ausgezeichnetes geleistet wird. Ueber diesen, so wie über einen ähnlichen in Archangel bestehenden Verein, werden wir später ausführlicher berichten.

Von Griepenkerls „*Musikfeste oder: die Beethovener*,“ ist bei Leibrock in Braunschweig eine zweite Auflage erschienen, mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe von G. Meyerbeer.

Am 15. August gab der Männerchor zu Baden in der Schweiz, in Verbindung mit benachbarten Sängervereinen, eine Gesangaufführung zum Besten der Bad-Armen. Die Sänger von Othmarsingen wurden bei der Heimkehr von mehreren Freiämtlern angefallen und zwei mit Stichen verwundet. Einige Angreifer sind bereits eingezogen.

Der musikalische Verein „*Les enfants d'Apollon*“ in Paris (siehe Seite 57 ff. dieses Bandes) feierte in diesem Jahre sein hundertjähriges Bestehen durch ein grosses Concert, in welchem, ausser einer Symphonie von Haydn, Compositionen von Hummel, Viotti, Gretry, Sacchini etc. vorgetragen wurden.

Am 7. und 11. November d. J. wird von der Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates in Wien, bei Gelegenheit des diesjährigen Musikfestes zur Aufführung gebracht werden: C moll Symphonie von Beethoven, Ouverture zu Euryanthe von C. M. v. Weber und Chöre von Mozart, Händel, Schulz, Haydn und Mendelssohn-Bartholdi. Das active Personale soll die Zahl von 1000 erreichen, wenn nicht übersteigen.

Dass man auch in Frankreich Musikfeste zu veranstalten beginnt, ersehen wir aus der allgemeinen Leipziger musik. Zeitung worin es heisst: am 13. 14 u. 15. Juni wurde in Braine, einem Städtchen im Département der Oise ein grosses Musikfest gefeiert.

Am 4. und 5. August wurde bei dem Musikfeste in Quedlinburg aufgeführt: Händels Oratorium Jephta am ersten Tag. Das Gesangpersonale war gebildet aus den Gesangvereinen von Quedlinburg, Blankenburg und Ballenstädt; das Instrumentale bestand aus dortigen und auswärtigen Künstlern und Musikfreunden, besonders aber aus Mitgliedern der Anhalt-Bernburg'schen Kapelle; im Ganzen 150 Mitwirkende. Der zweite Tag war der Kammermusik gewidmet und es wurde vorgetragen: Quartett von Spohr (in A dur) executirt von den Herren Hofmusikern Gebrüder Fischer, Franke und Klotsch, Gesänge für 4 Solostimmen von Mendelsohn-Bartholdi, von Dilettanten ausgeführt. Mozarts Quintett mit obligater Clarinette, letztere mit bekannter Meisterschaft vorgetragen von dem berühmten Hermstedt. Zur Eröffnung der zweiten Abtheilung: Adagio und Rondo des zweiten Concertes von Beriot; dann 2 Lieder von Spohr und eines von Liebau (unter dessen trefflicher Leitung das Oratorium gegeben wurde), alle 3 mit Pianoforte und obligater Clarinette; ferner: Variationen für Clarinette und Pianoforte von C. M. v. Weber (in Es) ausgeführt von den Herren Hermstedt und Liebau; endlich Beethovens C moll Trio. Beide Productionen liessen nichts zu wünschen übrig als die Wiederholung der herrlichen Kunstgenüsse. Von den Soloparthien verdienen ehrenvolle Erwähnung: Hr. Stadtrath Drönewolf, Fräul. Münter, Hr. Auditor Ribbentrop Hr. Auditor Beker und Fräul. Benninghaus.

In Bergamo wurde am 13. Iuli Simon Mayers 78 Geburtstag auf das Solennste gefeiert. Wie gross war noch vor einigen Decennien die Theilnahme, welche dieses Meisters Compositionen aller Orten fanden, und jetzt — wie viele unserer jüngeren Leser kennen ihn nur dem Namen nach? Ihn, der ein Deutscher ist, auf den aber die Italiener so stolz sind, dass sie stets seine deutsche Abkunft in Abrede stellen.

In Neuorleans hat sich ein Musik- und Gesangverein gebildet in welchem besonders deutsche Compositionen ausgeführt werden; namentlich solche von C. M. v. Weber und Lindpaintner, dessen Composition der Schiller'schen Glocke bei den Amerikanern ungetheilten Beifall findet. Ein zu einem wohlthätigen Zweck gegebenes Concert hat über 4000 Dollars getragen.

Bei I. André in Offenbach a. M. erscheint eine Sammlung von Cantaten für kleine Singvereine im Clavierauszug. Das erste Heft ist bereits ausgegeben und enthält eine Cantate „das deutsche Vaterland" von A. André. Preis für die Partitur und die einzelnen Singstimmmen 1 fl. 30 kr. Dieses Unternehmen ist von unseren verehrten Lesern zu beachten.

Bei dem diesjährigen Musikfest des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Holland, zu Utrecht, kamen zur Aufführung: Symphonie von Haydn, Vater unser von Spohr, 42 Psalm und Ouverture von Mendelssohn-Bartholdi.

Man liest irgendwo: „Meyerbeer soll im ersten Akt einer neuen Oper Musik aus den hinterlassenen Papieren seines Freundes C. M. v. Weber benützt haben und beabsichtiget, den Gewinn dieser ganzen Oper der Familie C. M. v. Webers zu Theil werden zu lassen, um auf diese Weise seine Verehrung für den verstorbenen Tonkünstler an den Tag zu legen. Wenn alle Componisten die sich Fremdes aneignen, so aufrichtig wären, so dürften die Nachkommen Mozarts, Haydn's, Beethovens etc. sich schöner Einkünfte erfreuen."

„Welch kühner Gedanke! Eines Pitt würdig!"

Neuere Todesfälle ausgezeichneter Künstler haben wir zu berichten: Capellmeister Michael Umlauf in Wien; Angelika Catalani (wird in neuer Zeit widersprochen) auf ihrem Landgute am Como-See; Bernhard Romberg, in Hamburg; Ignatz Ritter von Seyfried in Wien; Kantor und Musikdirector Georg Friedrich Bischoff (Gründer der deutschen Musikfeste) in Hildesheim; Friedrich Curschmann, auf einem Landgute bei Danzig.

Von dem bei F. H. Köhler in Stuttgart erscheinenden *Vocal- und Instrumentalconcert* — eine musikalische Anthologie — (siehe Seite 241 dieses Bandes) sind die Bändchen 9 bis inclusive 16 erschienen. Auch diese Fortsetzung ist sehr empfehlenswerth und bietet Mannigfaltiges in gefälliger Auswahl. Der Preis eines Bändchens ist früher irrthümlich zu 48 kr. angegeben, da jedes Bändchen nur 24 kr. kostet.

20.

Erklärung.

Der Unterzeichnete erklärt den Artikel von dem Hrn. de Seyff, worin über den Niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst abgehandelt wird, vorkommend im 1. Heft, Seite 47. der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, für ein Machwerk voller Lügen und Bosheit, und achtet es unter der Würde des Vereins wie seiner selbst, dieses durch Détails zu beweisen.

Rotterdam den 6. September 1841.

A. C. G. Vermeulen,
allg. Sekretär des Niederländischen Vereins
zur Beförderung der Tonkunst.

Wir nehmen keinen Anstand, vorstehende Erklärung zu veröffentlichen, müssen es aber Hrn. de Seyff (welcher in Utrecht an der Spitze eines musikalischen Vereins steht, Mitredacteur einer daselbst erscheinenden musikalischen Zeitung, ja selbst Mitglied des obengenannten Vereins ist, und sich bei dem berührten Aufsatz durch seine Namensunterschrift als Verfasser desselben öffentlich bekannt hat) anheimstellen, ob und was er darauf erwiedern will.

D. R.

XXV.

Biographien ausgezeichneter Dilettanten.

Johann Balthasar Spiess,

Decan und Pfarrer in Sprendlingen bei Frankfurt am Main.

Dieser grosse Musikfreund, hochverdient um die Kunst und Kunstpflege, dem viele vorzügliche Künstler (welchen er freundlicher Leiter war als sie noch Kunstjünger gewesen) stets ein dankbares Andenken bewahren werden, verdient es, dass ihm in diesen Blättern ein ehrendes Denkmal gesetzt wird, welches auf keine würdigere Weise geschehen kann, als durch Schilderung der wichtigsten Lebensmomente dieses verdienstvollen Mannes.

Er wurde am 8. Juni 1782 zu Obermassfeld im Herzogthum Sachsen-Meiningen geboren. Seinen wenig bemittelten Vater, der Bauer und Schmidtmeister war, verlor er schon, ehe er das dritte Lebensjahr erreicht hatte. Der Besuch der dortigen Dorfschule konnte nur geringen Einfluss auf seine geistige Bildung äussern, weil das Schulwesen in jener Zeit, zudem an einem so unbedeutenden Orte, eben noch sehr zurück war. Die Gelegenheit, sich in der Musik zu bilden, wurde ihm schon frühe, da bekanntlich im Hennebergischen und Thüringischen grosse Musikliebe herrscht, ja jedes Dörfchen ein Singchor,

mitunter selbst Instrumentalbegleitung hat. Obgleich keineswegs auf die zweckmässigste Weise im Gesang unterrichtet — welche Riesenschritte hat der Volksgesang-Unterricht in 30—40 Jahren nicht gemacht? — war er doch bald befähigt, vom Blatt zu singen, und in seinem zwölften Jahre konnte er schon Violine, Bratsche und Violoncell spielen; freilich mehr noch mechanisch als mit Ausdruck und Geschmack.

Als Spiess von der Schule entlassen war, wurde er durch den Schullehrer seines Ortes veranlasst, sich dem Lehrstande zu widmen, in dessen Folge er Clavier- und Orgelspiel wie auch Generalbass erlernte; letzteren aber mehr durch seine Combinationsgabe, als durch gründlichen Unterricht. Nachdem er einige mechanische Fertigkeit erlangt hatte, musste er bis zu seinem 18. Jahre den Kirchengesang mit der Orgel begleiten, in welcher Zeit er dann das Schullehrerseminar zu Meiningen bezog. Obgleich daselbst hauptsächlich mit dem Studium der gewöhnlichen Schulgegenstände beschäftiget, fand seine Liebe zur Musik doch volle Beschäftigung, da ihm Gelegenheit wurde, grösseren musikalischen Aufführungen der dortigen Hofkapelle beizuwohnen und er durch den trefflichen Musiklehrer des Seminars einen klaren Begriff von der Harmonielehre beigebracht erhielt. Nach dreijährigen Studien erhielt der 21jährige Jüngling eine Stelle als Lehrer in einer Erziehungsanstalt in Frankfurt am Main.

Der Aufenthalt in dieser grossen Stadt musste wohl auf den für alles Edle empfänglichen jungen Mann um so mehr den vortheilhaftesten Einfluss ausüben, als er daselbst grössere Musikaufführungen aller Art zu hören bekam und in nähere Berührung mit bedeutenden Künstlern zu kommen Gelegenheit erhielt.

Im Jahre 1805 bezog Spiess die Universität Giessen, um noch Theologie zu studiren. Wenn gleich seine Zeit

durch diese Studien, und Ertheilung von Unterricht im Clavierspiel, sehr in Anspruch genommen war, nahm er doch an den musikalischen Vereinen thätigen Antheil.

Schon im Jahr 1807 wurde er als Conrector an die Schule nach Lauterbach in der Provinz Oberhessen berufen, wo er dem Gesangunterrichte besondere Aufmerksamkeit widmete, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge.

Im Jahre 1811 bekam er einen Ruf als Pfarrer nach Offenbach am Main, woselbst er auch eine Erziehungsanstalt errichtete, die sich einen grossen Ruf erworben und von einer bedeutenden Anzahl von Zöglingen, welche Ausgezeichnetes leisteten, frequentirt wurde. Der Gesang-Unterricht wurde in dieser Anstalt nach der Methode von Pfeiffer und Nägeli, ertheilt, da Spiess — früher nach Hillerscher Methode lehrend — das Vorzügliche der neuen Gesangunterrichtsart erkennend, sich ganz vertraut mit derselben machte, und selbst sie noch weiter ausbildete, wodurch denn auch die überraschendsten Resultate sich herausstellten.

Er trug Vieles dazu bei, dass sich in Offenbach ein Singverein bildete, welcher von dem rühmlich bekannten Hofrath, Kapellmeister Anton André, geleitet wurde und die gediegensten classischen Meisterwerke ausführte. Dass Spiess auch den unter des trefflichen Schelble's Leitung erstandenen Cäcilienverein in Frankfurt a. M. thätig unterstützte, ist ebenfalls rühmlich zu erwähnen.

Besondere Beachtung verdient der Einfluss welchen Spiess auf die Verbreitung besserer Gesangunterrichtsmethoden in Schulen und Singanstalten ausübte, so wie sein Eifer für die Pflege der Kirchenmusik und Aneiferung der Schullehrer und Organisten — besonders jener in der Provinz Starkenburg — zu Allem, was auf Volksbildung segensreich fortwirkt. Mehrere tüchtige Gesanglehrer wurden durch ihn gebildet, zu denen unter Andern der

vortheilhaft bekannte L. Erk, (zur Zeit in Berlin) gehörten. Eine Versetzung auf seinen dermaligen Wohnort gönnte ihm mehr Muse zu seinen literarischen Arbeiten, von welchen die nachgenannten zu den bekanntesten gehören: „*Unterrichtswegweiser für das Gesammtgebiet der Lehrgegenstände einer Volksschule*, bei Heyer in Giessen erschienen. Ausserdem interessante Aufsätze in pädagogischen und musikalischen Zeitungen als:

Ueber den Unterricht im Gesange in den Schulen und Familien.

Ueber zweckmässige Einrichtung eines Singvereins.

Ueber Männerchöre.

Ueber Kirchenchoräle.

Ueber den vierstimmigen Gesang der ganzen Gemeinde.

Ueber Volksliederbücher.

Ueber Anwendung der Ziffern beim Gesange in Volksschulen.

Ueber Kirchenmusik.

Selbst als Componist war Spiess thätig; man findet nämlich in der L. Erk'schen und in Rincks Sammlung religiöser Gesänge, auch Compositionen von ihm. Die ausgezeichneten Leistungen des von ihm gestifteten Lehrer-Singvereines sind zum Oeftern in öffentlichen Blättern rühmlichst anerkannt worden; ebenso auch der Nutzen des ebenfalls von ihm in's Leben gerufenen Orgelvereins, dessen Tendenz ist, ein besseres Orgelspiel zu erhalten.

Betrachten wir die unermüdete, mit den schönsten Erfolgen gekrönte Thätigkeit dieses Mannes für das Musikwesen in Kirche und Schule, so drängt sich uns unwillkührlich die Frage auf:

„wie viele Dilettanten, ja, wie viele Fachmusiker können sich einer solchen Wirksamkeit rühmen?"

Intelligenz-Blatt

zur

Zeitschrift

für

Deutschlands Musik-Vereine

und

Dilettanten.

№ 1 & 2.

Anzeige.

Das Erscheinen und den Preis der

Zeitschrift

für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten betreffend.

Diese Zeitschrift erscheint in zwanglosen Heften, jährlich höchstens sechs.

Der Preis für das Heft von circa 8 Bogen nebst Beilagen, elegant brochirt, ist auf 48 kr. oder 12 ggr. festgesetzt.

Je drei Hefte bilden einen Band; die Subscription gilt stets für 3 Hefte und wird bis zu erfolgender Aufkündigung als stillschweigend fortgesetzt betrachtet. Das Intelligenzblatt nimmt alle einlaufenden Artikel unfehlbar in das zunächst erscheinende Heft auf. Die Insertionsgebühr beträgt 1 ggr. oder 4 kr. für die Zeile.

C. F. **Müller**'sche Hofbuchhandlung
in Karlsruhe.

Verzeichniss

der

von September 1840 bis Juni 1841

erschienenen

Neuen Verlagswerke

der

Grossh. Hess. Hofmusik- und Instrumenten-Handlung

von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Piano-Forte.

Méthodes.

	fl.	kr.
Bertini, H. Vollständige Pianoforte-Schule oder Anweisung zum Pianofortespiel, vom ersten Unterricht bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend.	13	30
— Idem in drei Abtheilungen, jede	4	48
Burgmüller, F. Der erste Lehrmeister im Clavierunterricht, eine theoretisch-practische Anleitung das Clavier leicht und sicher spielen zu lernen.	2	24
— Idem in 3 Abtheilungen:		

Abth. 1. Anfangsgründe, Uebungen und kleine beliebte Stücke in fortschreitender Ordnung.	—	54
„ 2. Die 12 Dur- und Moll-Tonleitern, Uebungen, Erholungsstücke und Präludien.	—	54
„ 3. Sammlung beliebter, gefälliger und instructiver Stücke zu 4 Händen	—	54
Herz, H. Clavierschule. Op. 100.	10	48
Hünten, F. Clavierschule. Op. 60. 3. Auflage	5	24
— Idem (Nachtrag zur ersten und zweiten Auflage der Clavierschule.)	1	—

Piano avec accompagnement.

Auber. Ouverture de l'opéra Fra Diavolo, pour Piano et Violon.	1	12
Beriot, Ch. de. Collection de Duos concertants pour Piano et Violon.		
Liv. 20. Duo brillant sur des motifs de l'opéra Zanetta d'Auber, par E. Wolff.	2	—
„ 23 et 24. Le fruit de l'étude, 6 Duos faciles et brillants sur des mélodies des plus célèbres, par J. Benedict. En 2 suit à	2	15
„ 25 à 27. 3 Nocturnes pour Piano et Violon sur des Mélodies de F. Schubert, par Labarre. Nro. 1 à 3 à	1	12
Beriot, Ch. de., et *Labarre.* 3 Nocturnes sur des mélodies de F. Schubert, pour Piano et Flûte par Tulou. Nro 1 à 3 à	1	12
Bertini, H. Sextuor pour Piano, Violon, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse. Op. 124.	7	12
Czerny, Ch. Grandes Variations de Concert, avec accomp. d'Orchestre. Op. 366.	5	24
— Idem avec acc. de Quatuor.	4	12
Kalkbrenner, F. Souvenir de Dieppe. Fantaisie pour Piano et Violon sur un chant des matelots norwegiens	2	—
— Idem pour Piano et Hautbois.	2	—
Küffner, J. Potpourris pour Piano et Violon ou Flûte.		
57me et 58me sur des motifs de l'op. Les Martyrs de Donizetti, Op. 297 et Op. 300. à	2	24
pour Piano et Flûte seule. à	2	—
59me et 60me sur des motifs des l'op. La Fille du Régiment de Donizetti. Op. 301 et 302. à	2	—
Louis, N. 12 Morceaux de Salon pour Piano et Violon. Op. 88, liv. 1 à 12. Chaque Nro.	1	12

	fl.	kr.
Mozart. 12 Concertos, arrangés en Quatuor pour Piano, Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel Nro 7.	4	12
Rummel, Ch. Fantaisie pour Piano et Cor chrom. sur Lucie de Lammermoor.	1	48

A quatre Mains.

	fl.	kr.
Auber, D. F. E. Ouverture de l'opéra Zanetta, arr. par Esser.	1	12
Bertini, H. Grand Duo brillant sur des motifs de l'op. La Fille du Régiment. Op. 128.	1	48
— Idem sur des motifs de l'op. Les Martyrs. Op. 129.	2	—
— Caprice sur des motifs de l'op. la Straniera. Op. 131.	2	—
— Grand Duo sur des motifs de l'opéra Zanetta. Op. 132.	2	—
— Frère et Soeur. 4 petits Duos faciles. 2 livraisons, chaque	1	—
Burgmüller, F. Souvenir de Ratisbonne, grande Valse brillante. Op. 67.	1	12
Carpentier, A. le. 3 Airs de ballet: El Zapateado, la Cracovienne et la Cachucha.	—	45
Czerny, Ch. Fantaisie brillante sur des motifs de l'op. Zanetta. Op. 587.	2	—
Donizetti. Ouverture de l'opéra La Fille du Régiment, arr. par Rummel. Op. 105.	1	12
Herz, H. Variations bril. sur des motifs de la Sonnambula, arr. par Rummel. Op. 105.	2	24
Louis, N. Les Contrastes. 3 Caprices faciles et brillantes. Op. 94. Nro. 1 à 3. à	—	45

Solos.

	fl.	kr.
Adam. A. Ouverture de l'op. La Rose de Peronne.	—	45
— Idem avec acc. de Violon.	1	—
Auber: D. F. E. Polka aus Zanetta. Nro. 540.	—	8
— 2te Idem. Idem ,, 541.	—	8
— Valses avec Introduction et Finale sur des motifs de l'opéra Zanetta.	—	36
— Mélange sur des motifs de l'opéra Zanetta par Adam.	1	12
— Ouverture de l'opéra Les Diamants de la Couronne.	—	48
— Idem avec acc. de Violon.	1	12
Beriot, C. de. Le Trémolo, Caprice sur un thême de Beethoven. Op. 30, transcrit par F. Beyer.	1	30

	fl.	kr.
Bertini, H. 2 Nocturnes. Op. 130.		
Nro. 1. Contemplazione.		
„ 2. Jaquietto. Chaque Nro.	1	—
— 25 Etudes (suite aux Etudes Op. 29 et 32.) 3me livre. Op. 134.	3	36
Beyer, F. Des Hauses letzte Stunde. Gedicht von Saphir, Musik von Almenräder. Fantasie. Op. 31.	1	30
Burgmüller, F. Fantaisie brillante sur des motifs favoris de l'op. Zanetta d'Auber. Op. 64.	1	12
— Carline. Galop brillant en forme de Rondo sur des motifs d'Amb. Thomas. Op. 65.	—	54
— Souvenir de la Reine Jeanne. Fantaisie brillante sur le Rondo Halte là, de H. Monpou. Op. 66.	1	12
— Souvenir de Ratisbonne. Grande Valse brillante. Op. 67.	—	54
— 4 morceaux brillants et faciles. Op. 68. Chaque Nro.	—	48
— Souvenir de Londres. 2 Morceaux brillants. Chaque Nro.	—	54
Cramer, J. B. Etudes en quatre vingt-quatre Exercices dans les differents tons calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond.		
en 2 suites, chaque	3	36
„ 4 „ „	2	—
Czerny, Ch. Grandes Variations de Concert, sur un thême original. Op. 366.	2	24
— Rondoletto élégant sur 2 thêmes des l'op. La Princesse de Grenade. Op. 367.	1	12
— Rondo élégant sur un motif de l'op. Zanetta. Op. 585.	1	—
— 3 Rondinos brillants et non difficiles sur des motifs favoris de l'op. Zanetta. Op. 586. Nro. 1 à 3. à	—	54
Döhler, Th. La Renaissance. Bagatelle à la Valse sur l'opéra Lucie de Lammermoor de Donizetti.		
— Grand Divertissement sur des thêmes populairs irlandais. Op. 33.	2	—
— Souvenir de Florence, 2 nocturnes. Op. 34.	1	21
— Divertissement brillant sur des motifs du Guitarrero. Op. 35.	1	48
Donizetti. Ouverture de l'opéra Marino Faliero, par Beyer.	—	45
— Souvenir du même opéra. Potpourri sur des thêmes favoris.	1	21
— Walzer aus Marie oder die Regimentstochter. Nro. 538.	—	8
— Schottischer Walzer aus derselben Oper. „ 539.	—	8

	fl.	kr.
Eykens, J. Divertissement sur des motifs de Lucie de Lammermoor. Op. 15.	1	—
— La Sylphide, Valse brillante. Op. 14.	—	54
Fiennes, de, H. Fantaisie sur le grand Air de l'op. Guido et Ginévra. Op. 10.	1	48
Gomion. Souvenir de Lucie de Lammermoor. 2de Mélange sur des motifs de cet opéra. Op. 71.	1	12
— 2 Mélodies variées de l'op. Les Martyrs de Donizetti. Op. 73, liv. 1 et 2. à	1	—
— Souvenir de Lucrézia Borgia. Mélange sur des motifs de cet opéra. Op. 76.	1	12
— Souvenir de la Norma.	1	—
Gregoir, J. Napoléon. Marche funèbre.	—	18
— Ricordanza. Mélange sur les plus jolies thèmes de l'op. Anne de Boulen de Donizetti.	1	12
Halevy. Les Cendres de Napoléon, Marche funèbre, composée à l'occassion de la Translation des cendres de l'empereur, (transcrite par E. Wolff.)	1	—
Heller, J. G. Galop über die Melancholie von Prüme.	—	18
Herz, H. Variations sur un Air tyrolien favori. Op. 13.	1	12
— 24 Récréations musicales. Op. 71. Nouvelle Edition en 8 cahiers. à	1	12
— Grande Fantaisie et Finale á la militaire sur 2 Mélodies de F. Schubert. Op. 115.	1	50
— La Catalane. Rondo-Boléro. Op. 116.	1	12
— Deux ballades sans paroles. Op. 117. Nro. 1. La Mélodieuse. „ 2. L'Harmonieuse. à	1	12
— Les trois Soeurs. 3 Fantaisies sur des motifs originaux. Op. 118. Nro. 1. La Gracieuse. „ 2. La Sentimentale. „ 3. L'Enjouée. Chaque	1	21
— Dernière Pensée musicale de N. Paganini. Arrangement en Sol très facile.	—	18
— Collection des Gammes, Exercices, Passages, Préludes et petits morceaux d'une difficulté progressive à l'usage des élèves qui désirent faire des progrès rapides.	1	12
Hünten, F. Album 1841.	3	36
Kalkbrenner, F. Souvenir de Zanetta. Fantaisie sur des motifs de cet Opéra. Op. 145.	1	12
— 3 Fantaisies de Salon. Op. 146.		

	fl.	kr.
Nro. 1. Sur Amour et Charité de Mlle. Loisa Fuget		
„ 2. Sur Roberto Devereux.		
„ 3. Sur un chant des matelots norwégiens. Chaque Nro.	1	12
— Ricordanza de l'opéra Il Giuramento di Mercadante. Op. 148.	1	21
Lecarpentier, *A.* Bagatelle sur des motifs de Zanetta.	—	54
Lemoine, H. Bagatelle sur des motifs de l'op. La Perruche de Clapisson.	—	54
— 2 Bagatelles sur des motifs de l'opéra Les Martyrs, liv. 1 et 2. à	—	54
Liszt, *F.* Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie. Op. 7. 2me Edition.	2	
— Lucie de Lammermoor, marche et cavatine.	1	21
Morillo. La Cachucha et Gitana. 2 Danses espagnoles.	—	18
Mozart. 12 Concertos, arrangés par J. N. Hummel. Nro. 7.	2	24
Musard. Napoléon. Quadrille de Contredanses.	—	36
Musard. 3 Quadrilles de Contredanses sur des motifs de l'op. Zanetta. Nro. 1 à 3. à	—	36
— 2 quadr. de contred. sur le Postillon de Lonjumeau. Nro. 1 et 2 à	—	36
Osborne, G. H. Le Castillan, Boléro. Op. 38.	1	12
— Fantaisie et Variations sur Zanetta. Op. 37.	1	30
Rosellen, *H.* Pensées italiennes. 3 Cavatines variées. Op. 16.		
Nro. 1. La Norma.		
„ 2. Anna Bolena.		
„ 3. La Straniera. Chaque Nro.	1	12
Rosenhain, *E.* 2 Nocturnes.	—	54
— J. Poëme. Op. 24.	1	21
— 4 Romances sans paroles. Op. 31. 2me cahier, nouvelle suite.	1	21
Rossini, *G.* La Tarentelle, dansée par la Fanny Elsler, arr. par A. Fessy.	—	27
Staab. Schottischer Walzer aus der Oper die Puritaner. Nro. 537.	—	8
Wolff, E. Divertissement sur des motifs de l'op. La Fille du régiment. Op. 35.	1	12
— Réminiscense de l'op. Zannetta, Impromptu. Op. 36.	1	12
— 3 Fantaisies brillantes sur des motifs de l'op. La Favorite de Donizetti. Op. 43. Nro. 1 à 3. à	1	—
— 6 Mélodies de F. Schubert. 2me Suite.		

	fl.	kr.
Nro. 1. Sois mes seules amours.	—	36
„ 2. Les astres.	—	36
„ 3. La poste.	—	36
„ 4. L'adieu.	—	54
„ 5. Thekla.	—	36
„ 6. Le roi des aulones.	—	54
Les six réunis.	2	24

Orgue.

	fl.	kr.
Kühmstedt, *F.* Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu J. S. Bachs Orgel- und Claviercompositionen, in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für Orgel oder Clavier. Op. 4. 4te Lieferung	—	48
Rinck, *Ch.* Studien für das Choralspiel. Zweiter und Supplementband des Choralfreundes. 6 Hefte.	1	48

Guitarre.

	fl.	kr.
Foreit, *A.* Choix d'Airs pour Flûte et Guitarre.		
Nro. 26. de lopéra Marino Faliero.	—	48
„ 27. de l'opéra Les Martyrs.	—	48
„ 28. de l'opéra La Fille du Régiment.	—	48
Küffner, *J.* Amusements du Guitarriste. Cah. 5. 6 Airs favoris de l'op. Les Martyrs.	—	36
Cah. 6. 6 Airs favoris de l'op. La Fille du Régiment.	—	36

Harpe.

	fl.	kr.
Prumier, Fantaisie sur des Airs de l'opéra Zanetta. Op. 59.	1	12

Chant.

	fl.	kr.
Aller, *F.* Der deutsche Rhein. Gedicht von Becker, für 4 Männerstimmen. Partitur und Singstimmen.	—	24
Bordogni, *M.* 12 nouvelles vocalices, dont 6 av. paroles italiennes, pour Mezzo-Soprano avec acc. de Piano, en 2 suites. à	2	24
Cramolini, *L.* Die drei Sterne, Lied für eine Singstimme und Chor mit Clavierbegleitung.	—	8
— Heimathklänge. 4 Lieder in östreich'scher Mundart mit Clavierbegleitung.	1	21
Esser, *H.* Rheinisches Trinklied für eine Singstimme und Chor, mit Clavierbegleitung oder Guitarrebegleitung.	—	8
Evers, *C.* 3 Lieder für eine Bassstimme und Clavierbegleitung.	—	54

	fl.	kr.
Gabussi. La Festa (Das Fest). Quartetto per Soprano, Contralto, Tenore et Basso con accomp. di Piano.	1	24
— La Vivandière. (Die Marketender). Terzettino per 2 Soprani e Contralto, avec acc. de Piano.	1	12
— Lyra, second cahier. 4 nouveaux Duos et un Trio avec accomp. de Piano.	2	42
Hecht, *H.* Kinderlieder für Schulen und Familienkreiſe mit Clavierbegleitung.	—	48
Hoven, *J.* Liebeslieder. 3 Gedichte von Heine, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 21.	1	12
— Abendbilder. 3 Gedichte aus Heine's Reisebildern für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 22.	1	12
Kreutzer, *C.* Der deutsche Rhein. Gedicht von N. Becker, für 4 Männerstimmen, Partitur und Singstimmen.	—	24
— Idem für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung.	—	8
— „ „ 1 „ „ Guitarrebegleitung.	—	8
— Vaterländisches Rheinlied: „Wir wollen sie nicht haben," nach dem Beckerschen Liede: „Sie sollen ihn nicht haben." Für 4 Männerstimmen, Partitur und Singstimmen.	—	24
Kreutzer, *C.* Idem für 1 Singstim. mit Clavierbegleit.	—	8
— „ „ 1 „ „ Guitarrebegl.	—	8
Mangold, *C. A.* „Sie sollen ihn nicht haben." Gedicht von Becker. Op. 19. liv. 1, für vierstimmigen Männerchor (Sopran und Alt ad libit.) und Clavierbegleitung.	—	36
— Idem Orchesterbegleitung.	—	40
— Idem für eine oder mehrere Singstimmen u. Piano.	—	8
— Idem „ „ „ „ „ „ Guit.	—	8
— „Ei Franzmann, sag', was fällt dir ein." Gedicht. Op. 19, liv. 2. Für vierstimmigen Männerchor (Sopran und Alt ad libit.) mit Clavierbegleituug.	—	36
— Idem für eine oder mehrere Singstimmen mit Piano	—	8
— Idem „ „ „ „ „ „ Guit.	—	8
Neukomm, Ritter S. Der deutsche Rhein, gedichtet von Becker. Für 4 Männerstimmen mit Clavierbegleitung.	—	24
— Idem ein- oder zweistimmig mit Clavier oder Guitarre.	—	8
— Christi Auferstehung. (Christs Resurrection.) Oratorium, zusammengestellt nach Klopstock.		

	fl.	kr.
Clavierauszug.	4	48
Solo- und Chorstimmen.	3	—
Einzelne Singstimmen.	—	36
Orchesterstimmen.	—	—
Puget, Loisa. Album 1841, 12 romances avec acc. de Piano ou Guitarre.	5	24
Rochlitz, F. Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben förderndsten Meister der für die Musik entscheidendsten Nationen, gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigen historischen und andern Nachweisungen versehen. 3r Band, von 170 — 1800, in drei Theilen. Jeder	—	—
Rubini. L'Addio. Collection de 4 Ariettes et 2 Duettinos italiens avec acc. de Piano.	2	42
Späth, A. 6 Schweitzerlieder für eine Singstimme und Pianofortebegleitung. Op. 167.	1	12
Struth, A. 20 Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Clavierbegleitung ad libitum, Clavierauszug.	—	—
Die 4 Singstimmen.	—	48
Stuntz, J. H. Festlied, gesungen beim Gutenbergsfeste am 24. Juni 1840 in Frankfurt a. M., für 4 Männerstimmen mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen.	—	24

Opéras.

	fl.	kr.
Auber, D. F. E. Zanetta. Komische Oper in drei Akten. Vollständiger Clavierauszug. (Partition complête de Piano.) wird auch in einzelnen Nummern ausgegeben.	12	36
Donizetti. Lucie de Lammermoor. (Die Braut von Lammermoor).		
— Les Martyrs (Die Märtyrer.) Grosse Oper in 4 Akten. Vollständiger Clavierauszug.	16	12

Neue Liedersammlung für eine oder zwei Singstimmen mit Clavierbegleitung.

	fl.	kr.
Nro. 31. *Mangold, C. A.* 3 Lieder für eine Singstimme. Op. 10.	—	27

		fl.	kr.
Nro. 33.	*Gollmick*, C. Die zwei Grenadiere. Duett für Bariton und Bass. Op. 60.	—	54
„ 39.	*Speyer*, W. Schlimme Geschichte. Scherzhaftes Gedicht für Bass oder Bariton.	—	27
„ 40.	*Krug*, F. Herein, Gedicht mit Clavier- und Violoncellbegleitung (oder chromat. Horn ad libitum).	—	54
„ 41.	*Skraup*, F. J. An die Natur. Lied mit Clavierbegleitung, Violoncelle oder Horn (ad libitum.)	—	45
„ 42.	— Die Sennin. Lied mit Clavierbegleitung, Clarinette (ad libitum).	—	45
„ 43.	*Adam*, A. Duettino sur la dernière pensée de Weber.	—	27
„ 45.	*Neukomm*, S. Die See.	—	45
„ 47.	*Späth*, A. Das Gericht, für eine Basstimme.	—	18

Lyra d'Italia.

Collection de Duos, Duettini et Nocturnes italiens avec accomp. de Piano.

		fl.	kr.
Nro. 30.	*Rubini.* La Mémoria. (Das Andenken) Duettino.	—	35
„ 31.	— L'Addio. (Das Lebewohl.) Duetto.	—	46
Nro. 32.	*Gabussi.* Il Solitario e la Pellegrina. (Der Einsiedler und die Pilgerin.) Duettino.	—	36
„ 33.	— Il Volo. (Der Flug begeisterter Liebe.) Duettino.	—	36
„ 34.	— L'Ombra. (Der Schatten.) Duettino.	—	45
„ 35.	— La Festa (Das Fest.) Duettino.	—	45

L'Aurore.

Collection de chansons modernes avec accomp. de Piano.

		fl.	kr.
Nro. 1.	*Benedict*, J. Ballata „Dolente è cadere." (Wie hart, so ein.)	—	27
„ 2.	— La Véglia. (Ständchen.)	—	36
„ 3.	*Cheret*, P. La Voile égarée. (Das verirrte Schiff.) Scène et Romance.	—	54
„ 4.	*Niedermeyer*, L. Le Lac. (Der See.) Méditation poëtique.	—	36
„ 5.	— L'Isolement. (Der Einsame.) Méditation poëtique.	—	54

			fl.	kr.
Nro.	6.	*Clapisson, L.* La fiancée du déserteur. (Die Braut des Deserteurs.) Nouvelle de Polak.	—	54
„	7.	*Donizetti, G.* Le Renégat. (Der Renegat.)	—	54
„	8.	*Niedermeyer, L.* L'Automne. (Der Herbst.)	—	45
„	9.	*Mangold, C. A.* Canzonetta „Placide zeffirette." (Lüfte ziehet im Kreise.) Op. 8.	—	36
„	10.	*Burgmüller, F.* La fille de l'exilé. (Die Tochter des Verbannten).	—	27
„	11.	*Herber, H.* La captive. (Die Gefangene.) Chant de V. Hugo.	—	36
„	12.	*Donizetti, G.* La Mère et l'enfant. (Die Mutter und ihr Kind.) Scène.	—	27
„	13.	*Rubini.* L'invito notturno. (Einladung zur nächtlichen Fahrt.) Romanza.	—	36
„	14.	— La Preghiera. (Letzte Bitte an die Geliebte.) Romanza.	—	36
„	15.	La Rimembranza. (Die Erinnerung.) Arietta	—	27
„	16.	La Lontonanza. (Die Ferne.) Aria.	—	45
„	17.	*Gabussi, V.* Il Cacciatore. (Der Jäger.) Ballata per Voce di Basso.	—	45
„	18.	*Ciccarelli, A.* L'anima nutrita dal dolore. Anacreontica. (Deutsch von F. Gothenburg.) per Mezzo-Soprano o Contralto. Op. 15.	—	36
„	19.	*Vogel, A.* Le Martyr. (Der Martyrer).	—	54
„	20.	*Auber.* Le Cri de charité. Stances de Lamartine.	—	—
„	21.	*Concone, J.* Beatrix. Scène et Air.	—	45
„	22.	*Wagner, R.* Les deux Grenadiers de H. Heine.	—	—
„	23.	*Auber.* Amour et Folie. (Wahnsinn u. Liebe.)	—	—

Choix d'Airs et de Romances a une voix avec accomp. de Piano ou de Guitarre.

			fl.	kr.
Nro.	475.	*Gollmick, C.* Der gute Vorsatz, scherzhaftes Lied.	—	18
„	520.	*Reber, H.* Le Voile de la Chatelaine. (Der Burgfrau Schleier.) Romance.	—	18
„	524.	*Hecht, H.* Wenn du wärst mein eigen, Gedicht von der Gräfin Hahn-Hahn.	—	13
„	525.	*Grisar, A.* Jacqueline. (Jacobine.) Romance.	—	18
„	526.	*Van Den Heuvel, F.* O ma Charmante. Romance.	— 18 —	18
„	527.	*Cramolini.* Die Frauen! So sind sie alle; eingelegt in Czaar und Zimmermann.	—	18
„	528.	*Schumann, Mad.* Die Männer! So sind sie alle; eingelegt in Czaar und Zimmermann.	—	18

	fl.	kr.

Violon.

	fl.	kr.
Artot, J. Souvenir de Bellini. Fantaisie brillante avec acc. d'Orchester.	3	36
— avec acc. de Piano	2	—
— Le rêve, Scène pour Violon avec acc. de Piano. Op. 6.	2	—
— Hommage à Rubini. Fantaisie bril. pour Violon avec acc. de Piano. Ob. 8.	2	24
Beriot, Ch. de. Second Concerto. Op. 32. avec acc. d'Orchestre.	9	36
— Idem avec acc. de Quatuor.	4	48
— Idem avec acc. de Piano.	4	12
— Andante et Rondo russe. Extrait du second Concerto. Op. 32, avec. acc. d'Orchester.	6	—
— Idem avec acc. de Quatre.	3	—
— Idem avec. acc. de Piano.	2	24
Burgmüller, F. 3 Nocturnes avec acc. de Guitare.	1	—
Donizetti, G. Ouverture de l'opéra La Fille du Régiment, arr. pour 2 Violons.	—	54
Hauman, Th. Variations dans le Style élégant sur l'air favori, chanté par Me. Persiani, dans l'opéra L'Elisire d'Amore. Op. 8, avec acc. d'Orchestre.	3	—
— Idem avec accomp. de Piano.	2	—
Louis, N. 24 Etudes pour 2 Violon. Op. 87.	3	—
— 8 Mosaïques des motifs de l'op. Les Martyrs, pour Violon Solo, en 2 suites. chaque	—	45
— 22 Solos de Salon en 4 suites.		
Liv. 1. 3 Récréations sur des motifs de Robert le Diable.		
„ 2. 3 Divertissements sur des motifs des Huguenots.		
„ 3. 3 Amusements sur des motifs de la Juive.		
„ 4. 3 Fantaisies sur des motifs de Guido et Ginévra. Chaque liv.	—	54
Panofka, H. 24 Etudes mélodiques et progressives dans tous majeurs et mineurs, soigneusement doigtées avec acc. d'un 2de Violon. Op. 30, liv. 1 et 2. à	3	—

Violoncelle.

	fl.	kr.
Burgmüller, F. 3 Nocturnes avec accomp. de Piano.	1	30
— Idem avec accomp. de Guitarre.	1	—

Flûte.

	fl	kr.
Donizetti, G. Ouverture de l'op. La Fille du Régiment, arr. pr. 2 Flûtes.	—	54
Foreit. Choix d'airs pour Flûte seule.		
Nro. 26. sur des motifs de l'opéra Marino Falièro.	—	24
,, 27. sur des motifs de l'opéra Les Martyrs.	—	24
,, 28. sur des motifs de l'op. La Fille du Régiment.	—	24
Tulou. 6me grand Solo. Op. 82, composé pour les Concours du Conservatoire avec accomp. de petit Orchestre.	2	30
— Idem avec accomp. de Piano.	2	—
— Grand Solo pour 2 Flûtes, Op. 83, avec accomp. d'Orchestre.	4	12
Walkiers. Fantaisie brillante pour Flûte et Piano sur des motifs de l'op. Les Martyrs de Donizetti, d'après l'oeuvre 62 de N. Louis.	2	24

Clarinette.

	fl	kr.
Küffner, J. 12 Airs favoris de l'op. La Fille du Règiment pour Clarinette seule.	—	54
— 12 Airs favoris de l'op. Le Martyrs pour Clarinette seule.	—	54

Ophiclèïde

	fl	kr.
Kummer, G. Variations pour Ophiclèïde. Op. 62. avec accomp. d'Orchester ou d'Harmonie.	4	48
— Idem avec accomp. de Piano.	1	21

Harmonie militaire.

	fl	kr.
Auber, D. F. E. Ouverture de l'opéra Zanetta, arrangée par Mohr.	6	—
— Les Airs, idem.	6	—

Orchestre.

	fl	kr.
Donizetti, G. Ouverture de l'opéra La Fille du Régiment à grand Orchestre.	5	—
— Idem de l'opéra Les Martyrs à grand Orchestre, avec Choeur ad libitum.	7	12
Musard. 3 Quadrilles de Contredanses sur des motifs de l'opéra Zanetta à grand Orchestre. Nro. 1 à 3. à	2	42

Bücher.

	fl.	kr.
Die Märtyrer Grosse Oper in vier Aufzügen mit Ballet. Nach dem Französichen, zur Musik von Donizetti, vom Freiherrn von Lichtenstein.	—	12
Wiest, Dr. F. Kunst- und Lebensskizzen berühmter Sänger und Sängerinnen. Nach dem Französischen der Gebrüder Escudier. Geziert mit 10 Portraits.	2	24
Zanetta, oder mit dem Feuer spielen ist gefährlich. Komische Oper in 3 Akten. Nach dem Französischen, zur Musik von Auber, vom Dr. J. F. Castelli	—	12

Neue Musikalien

im Verlag

von Johann André in Offenbach am Main.

Gesangmusik.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
André, J. B. 3 Lieder mit P. F. — an den Abendstern — Der Jüngling am Bache, von Schiller — Das schöne Schweizermädchen	—	36	—	8
— *Ant.*, Das deutsche Vaterland: „Kennst du das Land, so wunderschön,“ Cantate für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit P. F. — Kl. A.	—	54	—	12
Die 4 Singstimmeu zusammen.	—	36	—	8
Mozart, W. A., Missa in Gmolle, Kl. A. netto	3	36	2	—
— do. Part. „	7	12	4	—
Rheinlied, deutsches, „Sie sollen ihn,“ dem deutschen Volk gewidmet	—	12	—	3
Rossini, G. Vocalices et Solfèges mit P. F.	1	—	—	14
Schmitt, A. Die Huldigung der Tonkunst, Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit P. F., Kl. A.	—	54	—	12
Die 4 Singstimmen zusammen	—	36	—	8

Violoncelle.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
Bockmühl, *R. E.* op. 6., 3 Nocturnes p. Vlle. av. P. F. sur des mélodies de F. Schubert. Nro. 1. Ständchen. „ 2. Ave Maria. „ 3. Lob der Thränen. chaque Nro. à	—	45	—	10
les mêmes p. V. av. P. F. chaque Nro. à	—	45	—	10
op. 7. Divertissement de l'op. la Somnambula p. Vlle. avec Quat	1	48	1	—
„ P. F.	1	12	—	16

Flöte.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
André, *Ant.* Pièces instructives en forme de Variations (nouvelle Edition).	—	54	—	10
Bordt. Potpourris sur des thémes favoris				
Nro. 1. de l'opéra: Robert le diable de Meyerbeer.	—	27	—	6
„ 2. de l'opera: Norma de Bellini.	—	27	—	6
„ 3. „ „ La Sonnambula de Bellini.	—	27	—	6
„ 4. „ „ Le Brasseur de Breston de Adam.	—	27	—	6
„ 5. de l'opéra: I Puritani de Bellini.	—	27	—	6
„ 6. „ „ Belisar de Donizetti.	—	27	—	6
„ 7. „ „ Lucia di Lammermoor de Donizetti.	—	27	—	6
Hugot et Wunderlich, Méthode de Flûte, abrègée d'après la grande méthode du Conservatoire de musique à Paris, nouvelle Edition, liv. 1. et 2. chaque à	1	48	1	—
Kummer, *C.* Ueber die Anwendung des einfachen und des doppelten Zungenstosses auf der Flöte, mit ausführlichen Beispielen, netto	—	45	—	10

Orgel.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
André, *Ant.* op. 68., Zehn Orgelstücke mit oder ohne Pedal zu spielen.	1	12	—	16
Henkel, *M.* 48 kleine leichte Orgelstücke für angehende Organisten, netto.	—	45	—	10

Pianoforte.

Zu 4 Händen.

Bethoven, *L. van*, op. 6., Sonate, G dur, neue Ausgabe.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
Böhner, *L.*, op. 76. Galop.	—	48	—	11
Mozart, *W. A.*, Sinfonie arr. par J. André. Nro. 4. Es dur.	2	24	—	12
Schmitt, *A.*, op. 58., Sonate facile Nro. 1.	—	54	—	12

Für Pianoforte Solo.

	fl.	kr.	Rth.	gr.
Bach, *J. S.*, 12 Préludes, tirés du Clavecin bien temperé destinés pour l'enseignement Cah. 1. 2. à	—	54	—	12
Beethoven, *L. van*, Sonates p. P. F.				
op. 2. Nro. 1. . . . . . . Em.				
„ 2. . . . . . . A.				
„ 3. . . . . . . C.				
„ 7. „ . . . . . . Es.				
„ 10. „ 1. . . . . Cm.				
„ 2. . . . . . . F.				
„ 3. . . . . . . D.				
Bertini, *H.* 12 petits Morceaux, précédés chacun d'un Prélude. Cah. 1 et 2. à	—	48	—	11
— Etudes doigtées, Introd. à celles de J. B. Cramer. op. 29 et 32. à	2	24	1	8
Burgmüller, *F.* Op. 25 Encouragement, 3 morceaux faciles.	—	36	—	8
— Op. 28. Rondeau sur un thème de Elisir d'amore.	—	36	—	8
Cramer, *H.* Souvenir de Bellini, Morceaux Favoris transcrits pour P. F.				
Liv. 1. Straniera.	1	21	—	18
„ 2. Beatrice di Tenda.	1	21	—	18
„ 3. Norma.	1	21	—	18
„ 4. Sonnambula.	1	21	—	18
Souvenir di Donizetti etc.				
Liv. 1. Lucia di Lammermoor.	1	30	—	20
„ 2. Belisar.	1	30	—	20
„ 3. l'Elisire d'amore.	1	30	—	20
op. 16. „les Regrets" Pensée sentimentale.	—	27	—	6
Gretscher, *Fr.* „La Larme" Variations brillantes.	1	12	—	16
Hummel, *J. V.* „La bella Cappriciosa".	—	54	—	12
Hünten, *F.* Les plaisirs de Londres, Cah. 1. 2. à	—	45	—	10
Mozart, *W. A.* Sonate p. P. op. 6. Nro. 2. 1.	1	12	—	16
— Rondo turc, nouvelle Edition.	—	27	—	6
Schottischer Galopp, Nro. 1. 2. 3. à	—	8	—	2
Wilhelm, *C.* Tremolo.	—	36	—	8

Für Männergesang-Vereine.

Im Verlag

von Conrad Glaser in Schleusingen

ist erschienen:

Der deutsche Männerchor.

Leicht ausführbare

Orginal-Compositionen

von

A. Zöllner.

Preisbedingungen: 1) Jeden Monat erscheint ein Heft von 5—6 Liedern oder statt deren eine grössere Piece die dieselbe Seitenzahl ausfüllt. 2) Sechs Hefte bilden einen Band. 3) Man subscribirt auf 6 Hefte Einer Stimme, die nicht getrennt werden. 4) Sechs Hefte kosten nur 6 ggr. oder 27 kr. 5) Sammler erhalten auf 10 Exemplare eins frei.

Unter obigem Titel erscheinen von dem in ganz Deutschland beliebten Componisten *Zöllner*

Originalcompositionen für den Männerchor.

Wie schon aus dem Titel erhellt, so hat man hier nicht eine Sammlung von alten, zusammengetragenen Compositionen zu erwarten, sondern nur *neue* und grösstentheils auch noch ungedruckte Dichtungen. — Was der Verfasser leistet, ist bekannt und auch noch besonders aus dem ersten Hefte dieses Werkes, das nächstens in allen Buch- und Musikalienhandlungen zur Ansicht ausliegt, zu ersehen. In einem Bande oder in 6 Heften erscheinen ungefähr 30—36 Lieder; es kommt mithin jedes auf etwa *Zwei Pfenninge*, ein Preis den jeder, auch der ärmste Sänger leicht bezahlen kann, denn 1 ggr. monatlich wird Jeder gern entbehren.

Bei einem solchen Spottpreise sieht der Verleger einer grossen Theilnahme deutscher Sänger entgegen.

Wird es gewünscht und es gehen hinreichende Bestellungen ein, so soll auch eine Partitur zu jedem Hefte erscheinen, die nicht über 6 ggr. kosten soll. ferner:

Orginalbibliothek
des deutschen Männergesanges

von

Anacker, Claudius, Häser, Zöllner und A.

herausgegeben von D. *Elster.*

Erster Band.

Zweite Auflage.

Preis Einer Stimme 7½ ggr., vollständig also 1 Th. 6 ggr.

Desselben Werkes

Zweiter Band.

Herausgegeben von denselben.

Preis Einer Stimme 12 ggr., vollständig also 2 Thlr.

Verlags-Bericht

von

K. Ferdinand Heckel in Mannheim.

1841.

	fl.	kr.
Schapler, Julius. Preisquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle in Stimmen.	4	3
— Idem Partitur.	2	24

Dieses Quartett wurde durch das Urtheil der Herren Preisrichter Hofkapellmeister Kalliwoda, Hofkapellmeister Lindpaintner, Hofkapellmeister C. G. Reissiger, Hofkapellmeister L. Spohr, Hofkapellmeister J. Strauss, unter 31 Bewerbungen, mit dem, vom Musikverein in Mannheim ausgeschriebenen Preis gekrönt.

---

18 Stücke für den ersten Unterricht von Bellini, Herold, Méhul, Mozart u. A. für das Pianaforte zu 4 Händen „mit stillstehender Hand."	1	30

Lemoine, H. Souvenir de Vienne p. l. Pianoforte Oeuv. 32.	—	54
Mai, L. Souvenir de Paris, Polonaise brillante p. l. Pianof. Oeuv. 4.	—	54

	fl.	kr.
Mai, *L.* 3 Rondos über Themas von J. Strauss für das Pianoforte mit Fingersatz Nro 1—3. à	—	36
Mozart, *W. A.* Lieder, für das Pianoforte ohne Worte eingerichtet von Vincenz Lachner, in 2 Heften à	1	3
Moscheles, „Bouquet des melodies." Fantaisie p l. Pianoforte.	—	54
Ritter, *K. A.* Erinnerungen an den Postillon von Lonjumeau für das Pianoforte mit beigefügtem Fingersatz.	—	36
Englische Kellner-Galoppade für das Pianoforte.	—	9
2ter Gruss und Handschlag oder *Jos. Lanner*, *Joh. Straus*, und *S. A. Zimmermann*. Walzer für das Pianoforte.	—	54
Heckel, *Karl*. Sophien-Walzer für das Pianoforte.	—	27
Kunkel, *F. J.* 9 Orgelstücke. Oeuv. 3.	—	27
Rink, *Ch. H.* 10 Orgelstücke.	2	42
Bing, 4 Lieder mit Clavierbegleitung.	1	12
Eschborn, *J.* „Rheinlied" „Sie sollen ihn nicht haben" mit Clavierbegleitung.	—	9
Esser, *H.* Der 23te Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2tes Werk in Partitur und Stimmen.	—	27
— In die Ferne, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.	—	36
Kunkel, *F.* Der Tod Jesu, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit obligater Orgelbegleitung. 4tes Werk.	—	54
Mozart, Festgedicht von Wagner. Für Declamation mit musikalischer Begleitung und Schlusschor aus den Werken Mozarts eingerichtet. Clavierauszug.	1	30
— Dasselbe in Partitur, in reiner Abschrift.		
Neeb, *H.* Die Jäger, Ballade mit Begleitung des Pianofortes oder der Guitarre. 2te Auflage.	—	45
Otto, *Julius* und *Vincenz Lachner*. (Preislieder) „In die Ferne," für eine Singstimme und Clavierbegleitung, gekrönt mit dem vom Musikverein in Mannheim ausgeschriebenen Preise.	1	30
— Preislied. „In die Ferne," für eine Singstimme mit Guitarrebegleitung.	—	18

	fl.	kr.
Schapler, Julius. An den Frühling mit Begleitung des Pianoforte und Violonc.	—	45
— dgl. mit Begleitung des Pianoforte allein.	—	45
Stein, C. Die Nachtigall. Gedicht von E. M. Oettinger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligater Clarinette oder Flöte.	—	36
Zimmermann, S. A 4 Lieder mit Clavierbegleitung. 4tes Werk.	—	54
Nro. 1. Das Abendglöcklein von E. F. Dietz.		
„ 2. Die Boten.		
„ 3. Die Lampe von Graf v. Löben.		
— 4 Lieder mit Clavierbegleitung. 18tes Werk.	1	12
Nro. 1. Frauenliebe von A. Chamisso.		
„ 2. Lied: „Sind es die Lüfte noch" von Helm v. Chezy.		
„ 3. Hoffnungslose Liebe von C. W. Kirsch.		
„ 4. Nichts ohne Liebe von J. N. Vogel.		
— In die Ferne, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. 19tes Werk.	—	36
— „Ob sie meiner wohl gedenkt" Lied von Vogel, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violoncelle- (oder Physharmonika- oder Clarinett-) Begleitung.	—	64
— Vertrauen G. 21.	—	36

Im September **1841** wird fertig:

Mozart's, W. A., Verherrlichung.

Erfunden und gezeichnet von Prof. Jos. Führich in Wien, in Stahl gestochen von Eduard Schuler in Carlsruhe.

Subscriptionspreis.

Für einen Abdruck.

I. Vor der Schrift.

a) Auf chinesisches Papier:
Thl. 6 — fl. 9. C. M. oder 10 fl. 48 kr. im 24 fl. Fuss.

b) Auf fein Velin:
Thl. 4. — fl. 6. C. M. oder 7 fl. 12 kr. im 24 fl. Fuss.

II. Nach der Schrift.

a) Auf chinesisches Papier:
Thl. 3. — fl. 4. 30 kr. C. M. oder 5 fl. 24 kr. im 24 fl. Fuss.

b) Auf fein Velin:
Thl. 2. — fl. 3. C. M. oder 3 fl. 36. kr. im 24 fl. Fuss.

Musik-Catalog

von

CREUZBAUER & NÖLDEKE

in Carlsruhe.

Theoretische Werke.

	fl.	kr.
Eberhard. Uebungen für angehende Pianofortespieler. 1 Thl. 1 Rthl. 8 gg.	2	24
Gassner, F. S. Zwei Tabellen für den Elementarunterricht in der Musik. 8 gg.	—	36
Vorzüglich brauchbar in Schulen und bei'm Privatunterricht.		
Obermeyer, F. Umfang (auch Ambitus oder Diapason genannt) von den gebräuchlichsten Tonwerkzeugen und den üblichen Vocalstimmen zum bequemen Ueberblick tabellarisch geordnet. 18 ggr.	1	21
Sehr empfehlenswerth für Schullehrerseminarien und Musiklehranstalten.		
Huber. Clavierschule nach der heuristischen Methode.		
Diese Methode auf den Clavierunterricht angewendet, verspricht bei demselben die glänzendsten Resultate, weshalb das Buch Lehrern und Lernenden bestens zu empfehlen.		

Orchester-Musik.

	fl.	kr.
Gassner, F. S. Ouverture op. 10. Rthl. 2.	3	36
Pechatscheck. Introduction et Variations sur la quatrième corde pour le Violon op. 34. Rthl. 2.	3	36
Taeglichsbeck. Variationen für die Violine über schwäbische Lieder op. 15.		
Weber, C. M. v. Ouverture aus dem Freischütz. Rthl. 1. ggr. 20.	3	18

Violin-Musik.

	fl.	kr.
Fesca, F. E. Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle — in Partitur — op. 2. Rthl. 1.	1	48
Pechatscheck. Introduction et Variations sur la quatrième corde pour le Violon avec Quatuor op. 34. 1 Rthl. 6 ggr.	2	—
Taeglichsbeck. Variationen für die Violine über schwäbische Lieder, op. 15 mit Quartettbeglt.		

		fl.	kr.

Violincelle-Musik.

		fl.	kr.
Marx, M. Adagio et Polonaise avec Orchestre	1 Rthl. 20 ggr.	3	12
— Divertissements instructives p. deux Violoncelles.	20 ggr.	1	30

Marx starb der Kunst zu früh. Jetzt erst finden seine trefflichen Compositionen die verdiente Anerkennung; mehrere erscheinen in zweiter Auflage.

Flöten-Musik.

		fl.	kr.
Brandl. Quintuor p. Flûte, Violon, deux Altos et Basse op. 58.	1 Rthl. 10 ggr.	2	30
Keller, C. Trois Duos concert. pour deux Flûtes op. 48.			
Stemmler. Nocturne pour Flûte, Guitarre, Viola et Violoncelle op. 7.	20 ggr.	1	30

Guitarre-Musik.

		fl.	kr.
Dorn. Solo für die Guitarre.	4 ggr.	—	18
— Introduction et Variations brillantes pour la Guitarre.	6 ggr.	—	27
— Drei Märsche für die Guitarre.	4 ggr.	—	18
Stemmler. Nocturne pour Guitarre, Flûte, Viola et Violoncelle op. 7.	20 ggr.	1	30

Pianoforte mit Begleitung.

		fl.	kr.
Beethoven. Sonate pour Pianoforte et Violon op 24.	20 ggr.	1	30
Burger. 6 petites pièces pour Pianoforte et Flûte de l'opéra „le Mandarin" de Ritter.	20 ggr.	1	30
Marx. Divertissement pour Pianoforte et Flûte.	1 Rthl 8 ggr.	2	24
— Grande Sonate pour Pianoforte et Cor ou Violoncelle.	2 Rthl.	3	36
Mozart. Sonate für Pianoforte und Violin in *es*.	1 Rthl.	1	48
Pechatschek. Introduction et Variations sur la quatrième corde, pour le Violon avec Pianoforte op. 34.	12 ggr.	—	54

		fl.	kr.
Taeglichsbeck. Variationen für die Violine über schwäbische Lieder op. 15 mit Pianofortebegleitung.			

Musik für Pianoforte zu 2 Händen.

		fl.	kr.
Abenheim. Polonaise arr. pour Pianoforte à 2ms von Burger.	4 gg.	—	18
Czerny, C. Variations brill. sur une valse favorite de la maison de Conversation à Bade op. 353	12 ggr.	—	18
Galitzin. Prince Leon, Souvenir de Bade. Valse.	12 ggr.	—	54
— Deux Valses.	4 ggr.	—	18
Glinka, Mazurka de l'Opéra „la vie pour le Czar".	8 ggr	—	36
Jagemann, Fr. von. 2 Badener Walzer.	12 ggr.	—	54
Körnlein. 8 Tänze.	12 ggr.	—	54
Kontsky. Souvenir de Bâde, deux nouveaux Galops.	4 ggr.	—	18
Laroche Zampa Walzer.	12 ggr.	—	54
Lvoff. Dieu protége le Czar! Chant national de la Russie. — Arr. pour le Pianoforte seul.	4 ggr.	—	18
Marseillaise. Marche, arr. pour le Pianofort seul.	2 ggr.	—	8
Mozart. Ouverture „Don Juan".	8 ggr.	—	36
— „ „Zauberflöte."	8 ggr.	—	36
Musard. Deux Quadrilles de l'Opéra „Postillon de Lonjumeau."	12 ggr.	—	48
Seegiesser. Die Blume der Unschuld, Walzer und Galopp.	12 ggr.	—	54
Weber, C. A. Marsch.	4 ggr.	—	18
Winter. Erinnerung an die spanischen Tänzer. Walzer.	6 gg.	—	27
— Badischer Ländler	12 gg.	—	54

Religiöse Gesänge.

		fl.	kr.
Brandl. Duæ Missæ quatuor vocibus humanis. Nro. 1.	1 Rthl. 12 ggr.	2	42
„ 2.	1 Rhtl. 1 ggr.	1	48

Brandls Werke sind in der musikalischen Welt als classisch anerkannt; besonders werthvoll sind seine Kirchenmusiken. Die genannten Messen sind die letzten Werke des Meisters.

		fl.	kr.
— Hymnus von Ch. F. Eccard, in Musik gesetzt für 4 Singstimmen mit Pianofortebegleitung, Partitur nebst den ausgeschriebenen Singstimmen.	2 Rthl.	3	36

Die geschriebene Partitur der Orchesterstimmen, ist ebenfalls auf Verlangen zu haben.

		fl.	kr.
Orlando di Lasso. Magnificat, sex vocum in Partitionem. Nro. 95.	16 ggr.	1	12

Nach einem in Deutshland bis jetzt nicht bekannten Manuscripte.

Mehrstimmige Gesänge theils mit, theils ohne Begleitung des Pianoforte.

		fl.	kr.
Babo. Hebels Wächter um Mitternacht, abwechselnde Declamation mit 4 stimmigem Gesang und Clavierbegleitung.	1 Rthl.	1	48
Brandl. Hero — Monodrama mit Chören. (Clavierauszug vom Componisten).	1 Rthl. 12 ggr.	2	36

In Wien und Berlin mit grossem Beifall aufgeführt. Diese Composition eignet sich auch zur Ausführung in Gesangvereinen und Concerten. Für solche Falle sind Partitur- und Orchesterstimmen auf Verlangen abschriftlich zu haben.

		fl.	kr.
Marx, J. M. Lieder für 4 Männerstimmen II. Sammlung.	2 Rthl.	3	30
— 9 Gesänge für 3 u. 4 Männerstimmen III. Sammlung.	1 Rthl. 10 ggr.	2	30
— Gesänge für 3 und 4 Männerstimmen IV. Sammlung.	1 Rthl. 4 ggr.	2	—
St. Julien. 12 Gesänge für 4 Männerstimmen op. 4. Nro. 1.	1 Rthl. —	1	48
,, 2.	1 Rthl. 4 gg.	2	—
Weber, C. A. 3 Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.	22 ggr.	1	36

Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

(*zum Theil auch Guitarre.*)

		fl.	kr.
Batka. Des Mädchens Klage, Gedicht von Schiller, mit Pianofortebegleit op. 22.	8 ggr.	—	36
Baumann. 6 Lieder von Arheidt mit Guittarrebegleitung.	8 ggr.	—	36
Beethoven. (Fr. Schuberts) Sehnsuchtswalzer mit unterlegten Worten, als Lied bearbeitet von H. Schütz mit Pianofortebegleitung.	4 ggr.	—	18
Brandl. Auswahl verschiedener Gesänge mit Pianofortebegleitung. — Complet.	3 Rthl. 8 ggr.	5	48

Wer nicht modische Tändelei sucht, sondern Lieder, welche sind was sie seyn sollen, der wird in dieser Sammlung einen Schatz von Gemüthlichkeit und Genialität, Nahrung für Geist und Herz finden.

Dieselben einzeln als:

			fl.	kr.
1)	Die Fürstengruft.	20 ggr.	1	30
2)	Die verpflanzte Rose.	6 ggr.	—	27
3)	Strom der Zeit.	6 ggr.	—	27
4)	Vergiss-mein-nicht.	10 ggr.	—	45
5)	Auf einen entflohenen Vogel.	4 ggr.	—	18
6)	Die Nacht.	6 ggr.	—	27
7)	An meine Tochter Rosette.	4 ggr.	—	18
8)	— 9. 2 Gesänge (in I Heft).	16 ggr.	1	12
10)	An meine Linde.	8 ggr.	—	36
11)	Trost unglücklicher Liebe.	6 ggr.	—	27
12)	Das Hirtenlied.	4 ggr.	—	18

		fl.	kr.
Ernst. 2 deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung.	6 ggr.	—	27
Gassner, F. S. „Liebesgluth." Lied mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.	8 ggr.	—	36
Liste. Sehnsucht nach dem Righi, Lied mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.	4 ggr.	—	18
Marseillaise. Mit Begleitung des Pianoforte (deutscher Text).	4 ggr.	—	18
— Mit Begleitung d. Pianoforte (franz. Text).	4 ggr.	—	18
Marx, J. M. Empfindungen bei Josephinens Tod. Gedicht von Mez, mit Pianofortebeglt.	20 ggr.	1	30
— 6 Lieder von E. Ch. Eccard mit Pianofortebegleit.	22 ggr.	1	36
Ritter, C. A. 3 Worte, ein Räthsel mit Auflösung, als ein Geschenk für Liebende, mit Pianofortebegleit.	12 ggr.	—	48
Schindler. Wächterruf. Gedicht v. Hebel mit Pianofortebegleitung.	3 ggr.	—	12
St. Julien. 6 deutsche Gesänge mit Pianofortebegleit.	14 ggr.	1	—
— Das Ständchen mit Pianofortebegleitung.	8 ggr.	—	36
Weber, C. A. 3 Lieder mit „	18 ggr.	1	21

praktischem wie theoretischem Musikunterricht bearbeitet. 4 Lieferungen gr. 8. 1839. geh. Subscriptionspreis 5 fl. 24 oder 3 Rthl.

Schilling, Hofr. *Dr.G.* Geschichte der heutigen oder modernen Musik. In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte dargestellt. gr. 8 1840 und 1841. geh. 2 Lieferungen 8 fl. oder 4 Rthl. 16 ggr.

Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft. Redactionsausschus: Dr. Spohr, Reissiger, Dr. F. Schneider, Dr. Marx und X. Schnyder von Wartensee. Redacteur Hofrath Dr. G. Schilling. 1ter Jahrg. April bis Dezemb. 1839. gr. 4. 8 fl. 6 kr. od. 4 Rthl. 12 ggr.

— 2ter Jahrgang, Januar bis Dezember 1840. gr. 4. 10 fl. 48 kr. oder 6 Rthl.
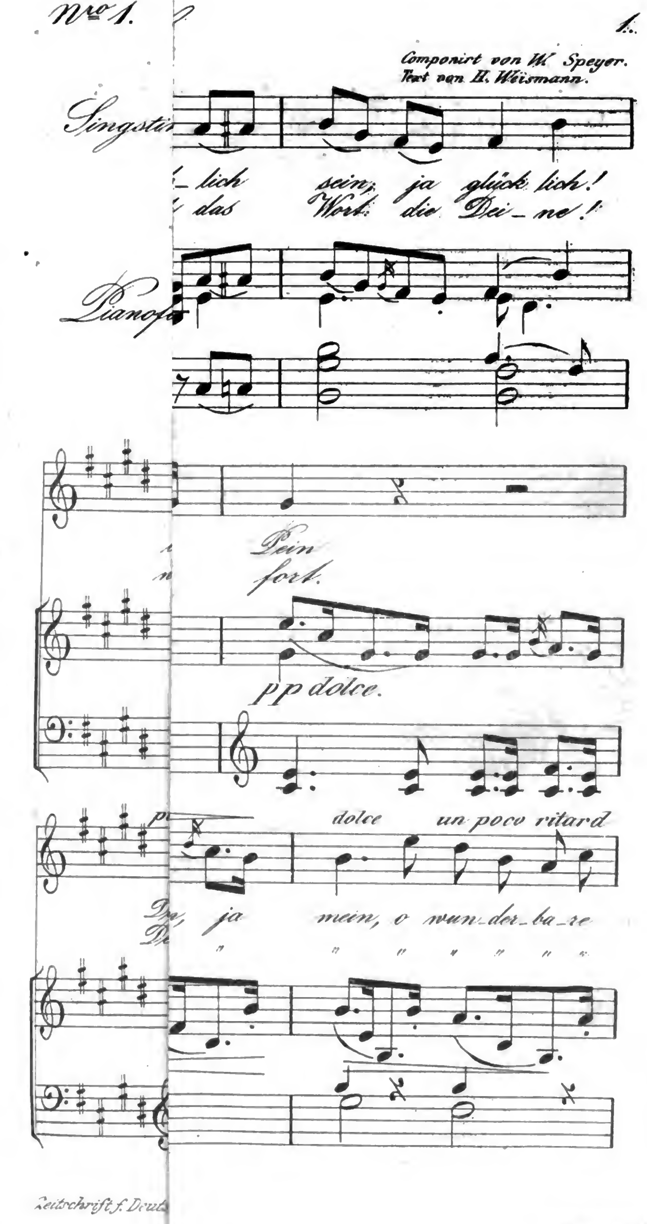
— 3ter Jahrgang, Januar bis Dezember 1840. gr. 4. 10 fl. 48 kr. oder 6 Rthl.
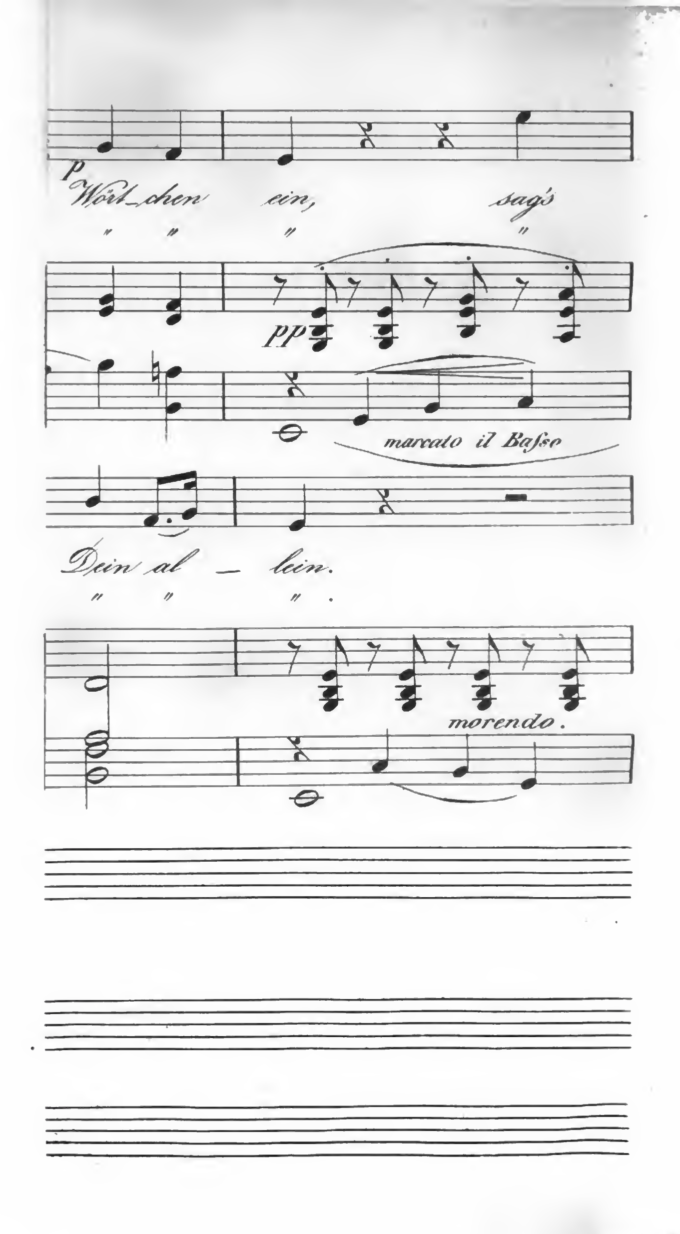
Instrumentenverkauf.

Zwei ganz vorzüglich gute Cremoneser Violinen von *Stratuari* und *Guarneri* und ein Violoncelle von *Prestiano* sind in Commission zu verkaufen bei
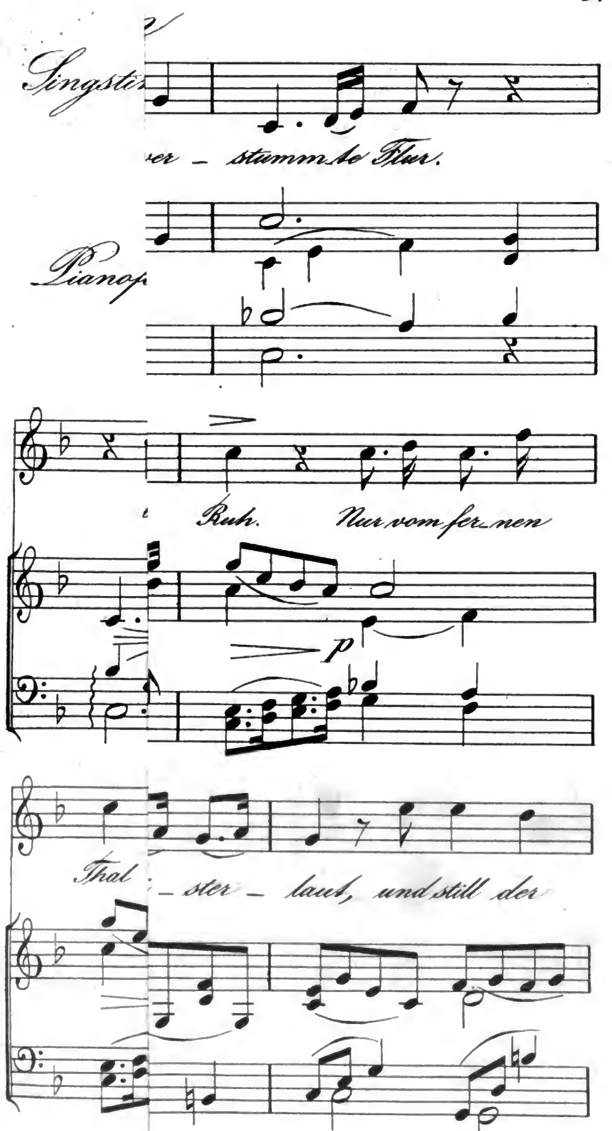
Hofmusikus Ahl in Karlsruhe.
Stephanienstrasse Nr. 6.
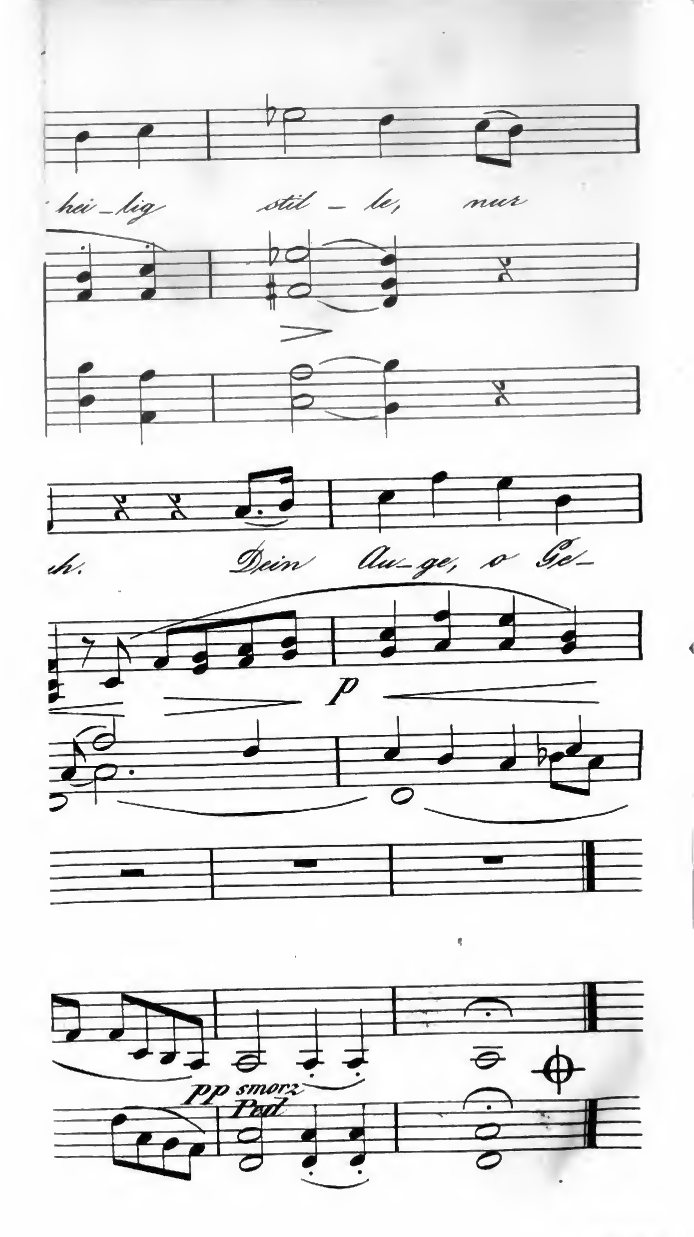
☞ Das musikliebende Publikum wird auf die schöne und wohlfeile, bei *A. André* in Offenbach a. M. erschienene neue Ausgabe der Beethoven'schen Werke aufmerksam gemacht.
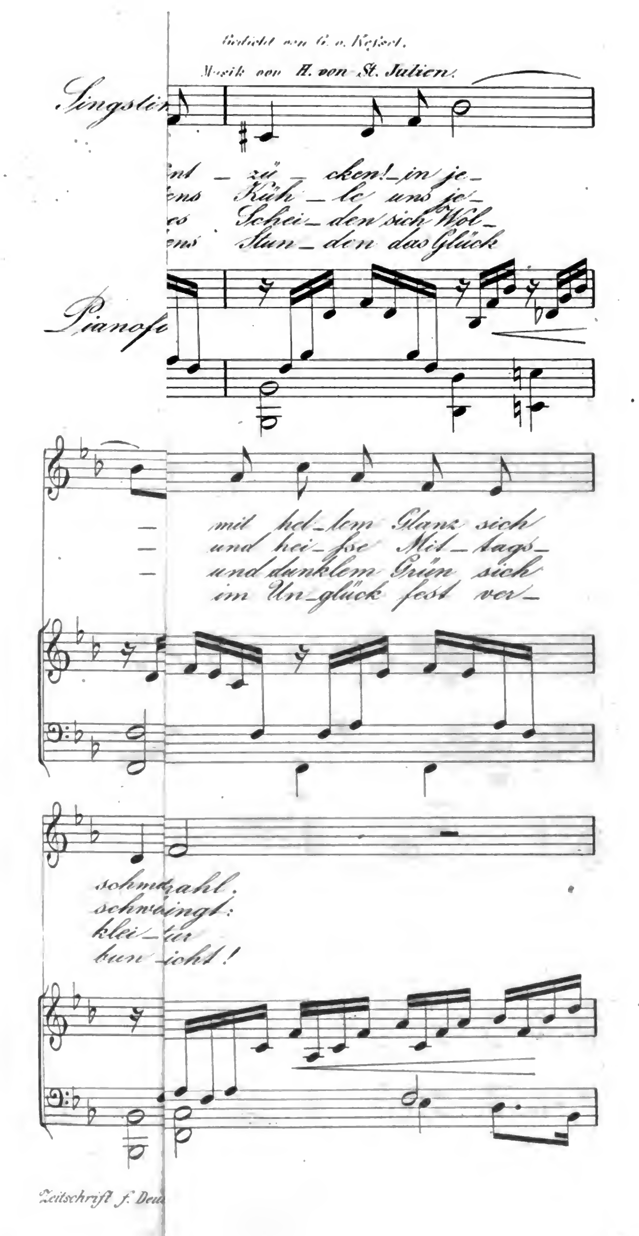

Nº 1.
Componirt von W. Speyer.
Text von H. Weismann.
lich sein, ja glück_lich!
das Wort: die Dei_ne!
Pein
fort.
pp dolce.
dolce
un poco ritard
ja
mein, o wun_der_ba_re


p
Wört_chen ein, sag's
pp
marcato il Basso
Dein al _ lein.
morendo.
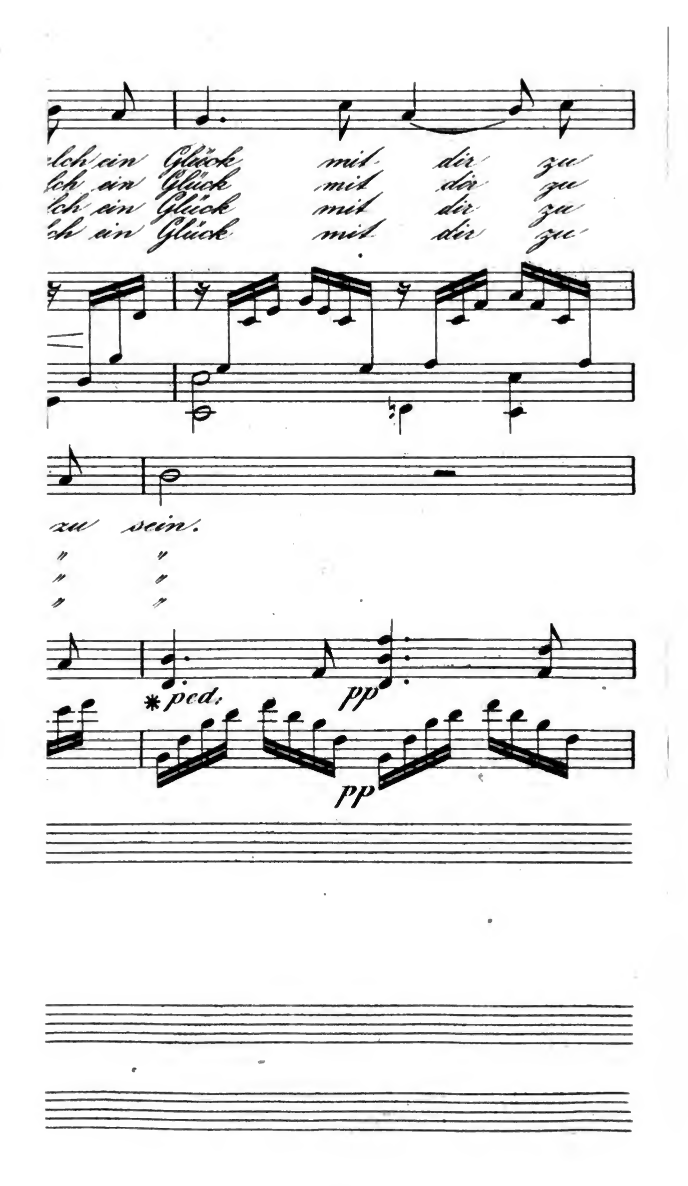
Nº 2.
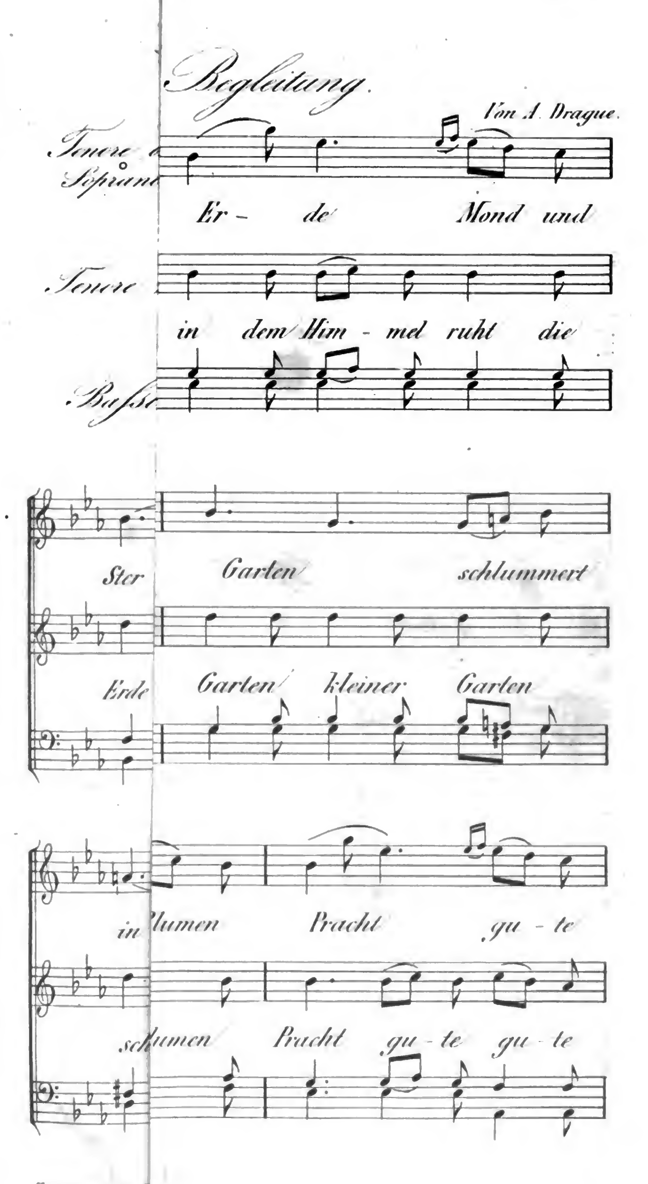

Singstim
Pianof
ver – stumm_te Flur.
Ruh. Nur vom fer_nen
Thal – ster – laut, und still der
p
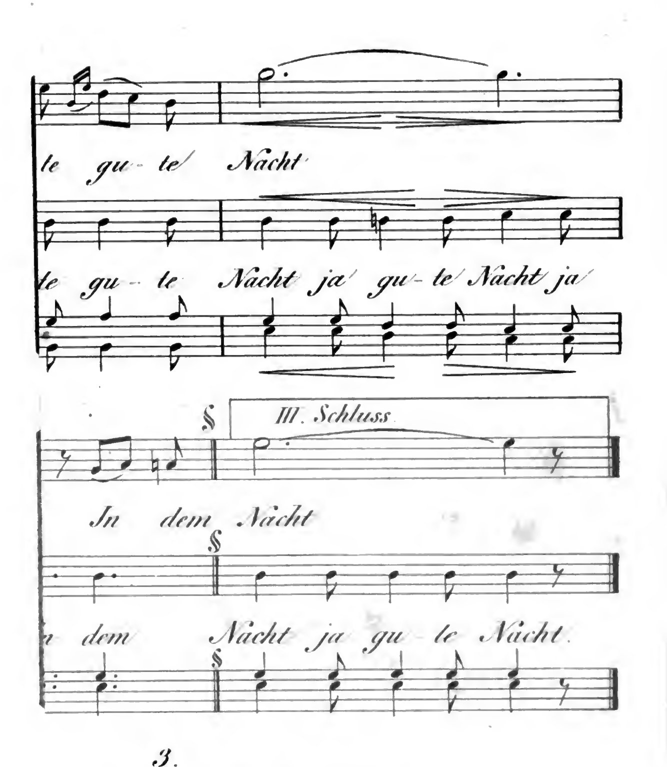

hei_lig stil - le, nur
ch. Dein Au_ge, o Ge-
p
pp smorz
Ped



Musik von H. von St. Julien.
Singstim
Pianof
zü _ cken! _ in je_
Küh _ le uns je_
Schei_ den sich Wol_
Stun_ den das Glück
mit hel_ lem Glanz sich
und hei_ fse Mit_ tags_
und dunklem Grün sich
im Un_ glück fest ver_
schmt_ ahl.
schwingt:
klei_ ter
bun_ icht!
Zeitschrift f. Deu


lch ein Glück mit dir zu
lch ein Glück mit dir zu
lch ein Glück mit dir zu
lch ein Glück mit dir zu
zu sein.
" "
" "
" "
* ped.
pp
pp


Begleitung.
Von A. Drague.
Tenore
Soprano
Er - de Mond und
Tenore
in dem Him - mel ruht die
Basse
Ster Garten schlummert
Erde Garten kleiner Garten
in lumen Pracht gu - te
schumen Pracht gu - te gu - te
Zeitschrift für D



3.

Erker schläft ein Mädchen
nd von der Blumen Pracht,
Herzen ruht der Himmel
die Engel halten Wacht;
Nacht, Gute Nacht!

